مدخل الى

# علم الجمال الاسلامي

عَبد الفَتّاح رَوّاس قَلعَه جي

دار قتيبة
للطباعة والنشر والتوزيع

الطبعة الأولى

١٤١١هـ - ١٩٩١م

دار قتيبة
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت - ص.ب : ١٤/٦٣٦٤
دمشق ص.ب : ١٣٤١٤

مَدخل الى

# علم الجمال الاسلامي

# مقدمة

قد يبدو مثيراً للدهشة أو المفاجأة أن نتحدث عن وجود أو امكانية وجود «علم الجمال الإسلامي»، غير أن المتسائل عن حقيقة وجود مثل هذا العلم لا يمكن أن ينكر وجود جماليات إسلامية في جانبيها المجرد والفنّي، تنظم متعدداتها وحدة الفكر الإسلامي، ولا يمكن أن ينكر أيضاً التصورات والنظريات الجمالية في فلسفات كبار المفكرين الإسلاميين كالفارابي والتوحيدي وابن حزم وابن رشد والصوفيين وغيرهم والتي يشكل الفكر الإسلامي أهم مرتكزاتها.

لم يكن الإسلام ديناً يلبي حاجات الإنسان الروحية فحسب وإنما جاء بناء كلياً متماسكاً، ونظاماً معرفياً متوازناً ومتكاملاً وضع القواعد الأساسية لحياة الأفراد والمجتمعات الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وإن نظاماً معرفياً تم بقوله تعالى: ﴿اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً﴾ لا بد - لكماله - أن تكون له منطلقاته وقواعده في الجمال والقبح، والخير والشر، والسعادة والشقاء.

وإذا كنا نستقرىء الجماليات الإسلامية التي تبدأ بالنص القرآني

والحديث النبوي، وتمتد عبر الحياة الإسلامية في مختلف جوانبها الفكرية والاجتماعية والفنية، لتنتهي بالسلوكيات الفردية، فإننا اليوم، ونحن في عصر تتقدم فيه العلوم وتتعمق اختصاصاتها في حاجة إلى اجتياز مرحلة الملاحظة والاستقراء للوصول إلى إدراك المنطلقات واستنباط القواعد الأساسية التي انبعثت منها تلك الجماليات الإسلامية التي تتصف بالوحدة الفكرية والفنية رغم تعدد المجتمعات الإسلامية، وخضوعها للمؤثرات البيئية والثقافية المختلفة واحتفاظها بخصوصيتها التاريخية والمحلية، وعلى هذه المنطلقات والقواعد، وعلى ما قدمه الباحثون والنقاد في الفكر والأدب والعمارة والفن الإسلامي سيكون الاعتماد في تأسيس علم جمال إسلامي.

وهذا الكتاب هو محاولة لقطع خطوة في هذا المجال، والدخول إلى عوالم جمالية كشفها يساعد على إدراك جوهر الإسلام ويعمق فهم عمارته الفكرية، ونأمل لهذا العمل أن يلقى الرضى، ولهذه الخطوة أن تتوطد بجهود الباحثين، إلى أن تتكامل بإرساء دعائم علم الجمال الإسلامي.

# تطور الوعي الجمالي

**الحاجة الجمالية هي حاجة أساسية، عامة وشاملة، تأتي في بعض المجتمعات الإنسانية، كما يرى ايتان سوريو، بعد الحاجات الانتفاعية كالمأكل والمسكن. وإذا كان الجمال بالنسبة للإنسان البدائي مجرد انعكاس حسي فإن وعي الإنسان في مرحلة تالية للجمال الطبيعي ـ التلقائي ـ الذي لا يتدخل فيه ـ دفعه إلى المحاكاة بوساطة نشاط فني هو من ثمار شخصيته وحريته الأخلاقية، وقد ترك لنا ذلك النشاط كما يدل علم الأحافير تلك الرسوم التي خلفها إنسان الكهوف على الجدران.**

وسيبقى علم الجمال محتفظاً بمعياريته، حيث إن الجمال موضوعه، بالرغم من محاولة الوضعيين إخضاع موضوعاته إلى القياس والتجريب، لكن خطواتهم في هذا المجال قدمت إسهامات كبيرة في حقول المعرفة، وبخاصة النقد.

ولا يمكن لأي ناقد أن يتناول أي موضوع سواء أكان نصاً أدبياً أو تشكيلياً أو موسيقياً أو غير ذلك بمعزل عن الوعي الجمالي الكائن في بنية فكر الناقد نفسه وعن الوعي الجمالي الكائن في بنية الموضوع، وربما إلى ذلك، كواحد

بين عوامل أخرى، يعود الاختلاف والتباين في مناهج النقد ومواقف النقاد.

وإن في استعراض الوعي الجمالي في حركة تطوره التاريخي فائدة ليس في استكشاف النص فحسب وإنما في استكشاف منطلقات النقد، كما أنه يردم الهوَّة بين الذائقة الجمالية والمعرفة وذلك بتقريب النشاط الجمالي التأملي من النشاط العقلي واعتباره من النشاط المعرفي أيضاً.

الأفكار والتصورات الجمالية المنقولة إلينا بلغة الكلمة والتجسيم والنقش والرسم قديمة تعود إلى النتاجات الإبداعية الدينية في الشرق وبخاصة وادي الرافدين، وإلى أشعار هوميروس وفرجيل وامرىء القيس وعنترة والنابغة.. لاعتمادها مصطلحات جمالية مثل: التناسب والانسجام والتناسق، ومثل: الجميل، الكامل، الفاضل، السامي، السمح، مما يدل على وجود وعي جمالي يستخدم معاني مماثلة للمعاني الحالية.

غير أن أقدم صياغة فلسفية للجمالية تعود إلى أفلاطون فهو في الجمهورية يعتبر طبيعة الجمال والخير واحدة، جاعلاً الجمال صفة في العقل وليس في المحسوسات، فالجميل يغدو حقيقياً وأبدياً بقدر ما يرتفع عن المادي ـ الأرضي باتجاه العلوي ـ الروحي أي المثال، مستنداً إلى نظرية المثل، فالجمال الأعلى كان موجوداً قبل الواقع، والإنسان في نشاطه العقلي والفني في حالة افتكار دائم لتلك الأفكار والمتع الجمالية القَبلية. وهو في سبيل تحقيق كمال الواقع بمطابقته مع المثال ينصح بتربية الحس الجمالي بالموسيقى والرياضة، يقول: «إن الموسيقى يجب أن تنتهي في محبة الجميل».

وهو في الجمهورية يؤكد على أمرين:

١ ـ العلاقة بين الفنون ـ وهي تجليات جمالية ـ وبين الفضيلة والعفاف والخلق الحميد.

٢ ـ العلاقة بين الجمال وفكرة الإنسان عن الألوهية وهو بذلك يخلص فكرة الألوهية من شوائب الأساطير التي تعطي تصوراً خاطئاً لها كالتناقض

والصراعات، فالله جميل لا يصدر عنه إلا كل ما هو خير.

إذا كان أفلاطون يمثل النزعة العقلانية ـ المُثلية فإن أرسطو يمثل النزعة المادية، فالوعي الجمالي عنده ينطلق من الإبداع الفني لليونان في عصرها الذهبي، في الموسيقى، والنحت، والدراما، والاسطورة، والخطابة، فالصفة الجمالية هي في الموضوعات والأشياء ـ أي المادة ـ ومعرفتها هو تحري ما فيها من تناغم وتناسق وانسجام وتناسب. أما الخير فهو تجليات النشاط الجمالي في الأفعال الإنسانية، وهكذا فالفن عنده ـ وهو جزء من النشاط المعرفي ـ هو محاكاة مبدعة للطبيعة الأصلية، قادرة على خلق متعة معرفية، والشعر هو أرقى الفنون محاكاة لأنه يروي الكلي.

الآثار والفنون السومرية والآشورية والبابلية والفارسية والفرعونية والسريانية والبيزنطية تظهر وعياً جمالياً مرتبطاً بالبنى الاجتماعية والدينية، ففي الفن الفرعوني تطالعنا فكرة رئيسة هي طلب الخلود والحاجة إلى الانتصار على الموت وقهر الفناء. وعندما جَرَّد أخناتون فكرة الألوهية ودعا إلى عبادة آتون إلّهاً واحداً ليس كمثله شيء أصبح قرص الشمس رمزاً فنياً للديانة التوحيدية الجديدة. يقول أخناتون: «الشمس هي عين العالم، بهجة النهار، تاج السماء، رقة الطبيعة، جوهرة الخلق»، وقد بنى مدينته أخيتاتون (تل العمارنة) كما أرادها، على هيئة قرص الشمس، تصويراً فنياً ومعمارياً لهذه الفكرة. وفي ديانات ما بين النهرين ـ كبلاد تعتمد على الزراعة ـ تطالعنا في الفنون النحتية والتصويرية والشعرية الملحمية بالإضافة إلى فكرة القلق من الموت والبحث عن الخلود كملحمة جلجامش فكرة التعبير الرمزي عن دورة الخصب من خلال اسطورة الإله الميت، ويماثل موت أوزيريس في مصر موت دوموزي وأدونيس، فهي جميعاً تجليات لفكرة واحدة كما أن البنية الهرمية الدينية التي يكون فيها الملك والكهنة في الأعلى فرضت وعياً جمالياً مناسباً لها يمتد من رأس الهرم إلى قاعدته من العامة، وظهرت تجلياته الفنية في الاهرامات والمقابر والمعابد والمنحوتات والنصوص الأدبية، بل وحتى في الأختام الاسطوانية التي تعبر عن حس ثقافي ديني عال وذوق جمالي مرهف، وإن مطالعة بعض هذه الأختام

الرائعة في متحف حلب مثلاً تكشف عن تداخل السحري بالروحي في تشكيل جميل من الرموز الحيوانية ورسوم الآلهة والشخوص، وكان لكل فرد ختمه الخاص به يعلقه في عنقه ويستعمله في التوقيع على رقيم يحتوي على رسالة أو عقد ويبدو أن الختم كان أكثر من إمضاء، فقد كان بمثابة رصد سحري يقي صاحبه من الأخطار ولهذا فإنه كان يحرص على أن يكون جميلاً في تشكيله، فالجمال هنا هو رقية سحرية.

في الامبراطورية البيزنطية المسيحية ارتبط مفهوم الجمال بفكرة العذراء وآلام السيد المسيح (ع)، وكان ازدهار فن الايقونة يسير من أجل عناية روحية هي تمثُّل هذه الآلام والارتقاء عن طريق تأمل المرئي المشخص للوصول إلى درجة أعلى من الإيمان، حتى إدراك الجمال الأبدي ـ الله ـ وكان القديس أوغسطين ٣٥٤ ـ ٤٣٠ م يرى أن هذا الجمال الأبدي يقع خارج نطاق الإحساس، لأن الفن لا يمكن تصويره، وإنما يحمل معاني إلهية هي موطن اللذة والبهجة الروحية، ولهذا فإن في التذاذ الإنسان بالموسيقى نفسها لا بالمعاني الروحية إثماً، غير أن توماس الاكويني ١٢٢٥ ـ ١٢٧٤ م قال بجمال العالم الواقعي متقصياً مصادر الجمال في الأشياء لأنها تحتوي على جوهر الجمال الإلهي، وعلى هذا فإن الفن النبيل هو القادر على تحقيق لذة جمالية تسمو بالإنسان.

المدارس النفسية والاجتماعية الجديدة، والمذاهب الفكرية المعاصرة راحت تكون نظرياتها الخاصة بالجمال استكمالاً لبنيتها الفكرية. وقد رأى كانط بأنه ليس هناك علم للجميل وإنما هناك نقد له، نافياً إمكانية قيام علم جمال حقيقي وتنطلق أفكاره من مفهوم الحيادية الجمالية، فهو يميز بين جمالية الطبيعة وجمالية الفن مؤكداً على الجانب الوجودي الكينوني في الأولى وعلى رفض الغائية الخارجية في الثانية بغية الوصول إلى حرية الفن التي هي شرط إبداعيته، وهو يعمل على فك الارتباط القديم ـ الأفلاطوني ـ بين الجمال ومفهومي الخير والمنفعة، فالجميل عنده ليس جميلاً لأنه ممتع ولكنه ممتع لأنه جميل، وجمال الشيء لا علاقة له بطبيعته، وإنماهو نتيجة اللعب الحر للخيال والفهم، وهو

كرائد في الفلسفة المثالية يقف ضد العقـلانيين والتجريبيين والنفعيين في فهمهم للجمال. في حين أن النفعيين ربطوا الجمال بما هو نافع مثلما فعل أفلاطون في جمهوريته حين لم يقبـل في مدينتـه الرواة والشعـراء الذين لا يـوظفون شعـرهم لخدمة المدينة وخيـرها، لكن نفعيـة أفلاطـون أخلاقيـة عقلانيـة، وقد تـطورت النفعيـة في الفلسفة البـرغمـاتيـة التي انـطلقت من نفي الـواقـع المـوضـوعي، فـالإنسان هـو الذي يعـطي العالم مـلامحه، وربـطت الجميل بـالنافـع، وردت المنفعة لا إلى الخير وحده وإنما ربطت الحقيقة بالنافع، فالنظريات والفلسفـات والإبـداعات هي جميلة، صحيحـة، يقينية بمقـدار ما هي نـافعة، وهكـذا دعـا البرغماتيون إلى تعددية الحقائق. ومع نمو الرأسمالية وظهور التروستات ازدادت النفعية ضراوة وانحدرت إلى نزعة ذرائعية تبـريريـة ضيقة، وأصبـح الجميل هـو الـذي يخدم مصلحـة الفرد أو مجمـوعـة أفـراد فـالحق لـدى وليم جيمس رائـد الذرائعية الأمريكية هو القيمة النقودية للفكـرة، والحقيقي الجميل هـو المنسجم مع أسلوب تفكيرنا، والجمال، كـالحق، والخير، نسبي يحـدده الحكم البشري والحاجات الإنسانية. إن ما تهتم به الذرائعية هو النتائج العملية والقيمة النقوديـة والأرباح والمجاميع، وانسحبت هذه الفلسفـة على السياسـة، وهي اليوم جـوهر السياسة الأمريكية.

على النقيض من وليم جيمس الأمـريكي فإن بنـديتـو كـروتشي الإيـطالي عمل على تأسيس فلسفـة الروح، إنـه لا يهتم بالخـروج من الفكرة إلى نتـائجها العمليـة وإنما يهتم بـالخروج من الشؤون العمليـة إلى الفكر والمقـولات، وقـد صعّد معنى النفعية العام ليرتفـع به إلى مستـوى الخير والجمـال والحق. وأصل الفن يكمن في تشكيـل الصـور، والجمـال هـو التشكيـل الـذهني للصـور التي تتضمن ماهية الشيء أو جوهره ففي عـلاقة المضمـون بالصـورة يرى أن الـواقعة الفنية هي صورة، وأن الحدس هو معرفة، وأننا لا يمكن أن نجرد عـالم الفن من التصـور كمضمون لـه، وعلى هذا فـالفن هو معـرفـة وصـورة، وثمـة وحـدة بين المعـرفة الحـدسية أو التعبيـرية وبين الـواقعة الجمـالية أو الفنيـة. وهو يـرى أن الجميل يقدم لنا وحدة في الجمال، فالكامل يمكن تعداد مزايـاه لأنه كـل متصل

وانسجام عضوي تام، أما القبيح فيقدم لنا كثرة ودرجات نستطيع من خلالها تلمس عناصر الجمال فيه، فإذا اكتمل القبح لم يعد قبحاً لزوال التناقض وانعدام أية مزية جمالية فيه، وهو بذلك يرفض نظرية القبح المقهور الهيرونية، وخصومة كروتشي للهيرونية الاقتصادية التي تستند إلى اللذة والألم وتخلط المضمون بالمتضمن، وتنكر النشاط الذهني غير معترفة إلا بانطباعات عضوية، تسوقه إلى رفض الهيرونية الجمالية التي لا ترى في النشاط الجمالي إلا مجرد واقعة شعور، وترى أن الجميل هو ما يلائم ويلذ للسمع والبصر. كان كروتشي مثالياً، عميق التأثر والإعجاب بهيغل ولا يعترف بأية فلسفة جاءت بعده.

وعلى العكس من هذه المثالية الكروتشية فإن الجمال عند التجريبيين والتصنيفيين يكمن في الإحساسات وبخاصة في تجربتي اللذة والألم في معزل عن العقل ومفاهيمه، فقد ردوا المعرفة إلى التجربة الحسية وقد بحث فخنر في قياس اللذة الجمالية الباطنية الشخصية عن طريق مؤثرات خارجية تحدث اللذة يمكن قياسها مادياً.

إنهم على النقيض من الميتافيزيقيين الذين أكدوا على النشاط الفكري المستقل وسموا له ملكة دعوها بالحدس الذهني رأوا فيها النشاط الجمالي الأعلى، والبرغسونيون المعاصرون أكدوا هذا الحدس المنتج للنشاط الجمالي لكنهم نفوا إمكانية تفسير هذا النشاط الجمالي وتحليله. وفي هذا الجانب يقف أيضاً الجماليون الصوفيون الذين يعيدون النتاجات الفنية إلى ملكة جمالية عليا موازية للحدس الذهني، رافعين بذلك الفن إلى دائرة الفكر المطلق تأكيداً لخلوده، وهذه الحالة أوردها أفلوطين تحت اسم الانجذاب الذي يتحصل منه تكشف غير عقلي للحقائق فوق الحسية، ولا يصل إليها عادة إلا الموسيقي والعاشق والفيلسوف.

وبعيداً عن التجريبية، والمثالية الصوفية الروحية والميتافيزيقية فإن الماديين الدياليكتيكيين يبدؤون بدراسة الجماليات في الواقع، ويدرسون خصائص انعكاسها في وعي البشر، معتبرين أن الوعي الجمالي هو شكل من

أشكال الوعي الاجتماعي والبحث الجمالي لا ينصب على الأثر الفرد وإنما على مجموعات أو طبقات كبيرة من الأشياء الجميلة لمعرفة خصائصها المشتركة، ولا يكون الجميل جميلاً إلا إذا تحققت فيه وحدة الظاهر والجوهر. وللفن دور اجتماعي، وله قيمة جمالية وإدراكية وتربوية وتوصيلية، وعلم الجمال يبين أسباب ظهور الفن وقوانين تطوره التاريخي من خلال ارتباطه بالمجتمع وتأثيره فيه، وقد دفعتهم فكرة الالتزام في الفن، وتوظيفه في خدمة الأيديولوجيا ومصالح البروليتاريا إلى اعتبار أن هناك فناً تقدمياً وآخر رجعياً، معتبرين أن تجليات القيم الروحية والدينية في الفنون والآداب مظاهر رجعية، وقد تعدى الرفض المضمونات إلى كثير من الأشكال الفنية والأدبية، وإذا كانت هذه النظرة قد أفادت الفن والأدب الشعبيين وشجعت على دراسة الفولكلور باعتبارهما نتاج الطبقة الشعبية فإنها قد قسرت الفنان على التحرك في مجال محدود وأبعدته عن الحركات الإبداعية والمدارس الفنية المعاصرة وما تحمله من نظرات فلسفية جديدة في الجمال، وقد أدى ذلك إلى تراجع في الوعي الجمالي وتضييق لمجالاته، إلى أن قامت حركة تجديد البناء بمراجعة نقدية لأوراق كثيرة في محاولة منها لفتح النوافذ من جديد للاتصال والحركة ودراسة الاتجاهات الإبداعية العالمية، ورغم أنها لم تخرج على المتن الأيديولوجي إلا أنها أغنته وحررته بإعطائها تفسيراً جديداً له قد يؤدي فيما بعد إلى خلق وعي جمالي أكثر تطوراً.

أما البنيويون فإنهم يسيرون في الاتجاه الآخر، إنهم يميزون بين الموضوع ووظيفته، ويولون بنية الموضوع المدروس الاهتمام الأول باحثين عن جمالياته من خلال رصد منظومة روابطه الخارجية والداخلية، فهم في ذلك خلفاء الجشتالتيين والشكلانيين.

هذه الاتجاهات الجمالية، غربية وشرقية، كانت منطلقات للنقد في تفسيره وتحليله وتقويمه للنصوص الأدبية والفنية، ولكن ـ في الحقيقة ـ لا يمكن الحديث عن منطلقات لنقد (عربي) ما لم يتم استقراء شامل وعميق للجماليات العربية الإسلامية التي حملت بها حضارة رائعة امتدت أربعة عشر قرناً، ابتدأت

بكلمة (اقرأ) في الكتاب، وانتهت إلى إبداعات متميزة في الفنون والآداب، وكان من نتائج الفكر الجديد أنه وضع الناس أمام وعي جمالي ظهرت تجلياته في الفكر واللغة والسلوك والاجتماع والسياسة والفن.

ومع احتكاك الدين بالفلسفة والعلوم وثقافات الشعوب ظهرت تنويعات في هذا الوعي الجمالي، لكنه لم يتخل في جميع أطروحاته الجمالية عن منطلقين أساسيين هما: التوحيد وهو غاية الفكر الإسلامي، والوحدة في نظام العالم: الذري والاجتماعي والكوني، وهي وحدة قائمة على التوازن والتجاذب والتناسب والانسجام والروح.

ومن تلازم هذين المبدأين كانت وحدة الفكر ووحدة الجمال. وكان النص القرآني واحتمالات تأمله وتفسيره: استظهاراً واستبطاناً، هو الملهم في هذا التنوع الذي لم يصل إلى التناقض، وإنما كان كل سمح حصيف يجد فيه وحدة في الكثرة، فقد تحدث ابن سينا عن إدراك الجمال الأعلى بخلاص النفس من أسرها المادي وعودتها إلى المحل الأرفع، وتحدث السهروردي إمام الفلسفة الإشراقية عن انسكاب الأنوار المعقولة على الأرواح وظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالإشراقات على النفس حين تجردها، مازجاً الرؤية الصوفية بالرؤية الفلسفية. وتحدث الحروفيون، النعيمي والنسيمي، من موقف التساؤل تجاه غموض الحروف المقطوعة في أوائل السور القرآنية عن الأسرار الكامنة في الحروف الهجائية معتبرين إياها أساسات للكون، ناسبين إليها قداسة خاصة وقدرات خارقة وناظرين إليها ككائنات تمثل قوى وأشخاصاً وأفكاراً عرفانية وغيبية، ويذكرنا ما أعطوه لها من قيم عددية استسرارية بنظرية تناغم الأرقام على مظاهر الحياة عند الفيثاغورسيين.

وأبدع المتصوفة في الوصول إلى لغة خاصة في الخطاب لها جمالياتها خلعوا عليها قداسة مواجدهم ومواقفهم وحالاتهم، ولها نظامها الإشاري / السيمائي / الخاص بها.

كما تحدث ابن قيم الجوزية عن جمال الظاهر والباطن ورأى أن الجمال

الباطن هو المحبوب لذاته، وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة، وهو محل نظر الله من عبده وموضع محبته.

أبو حيان التوحيدي المتوفى في شيراز عام ٤١٤ هـ كان من أوائل المتكلمين في الجماليات الإسلامية، والذين جمعوا بين الفلسفة والتصوف والكلام.

فرّق التوحيدي بين النفس والروح، فالروح مشتركة بين الكائنات الحية، ومنبثة في الجسد، أما النفس الناطقة فهي جوهر إلّهي انفرد بها الإنسان، وهي فوق الزمان والمكان، ولهذا فهو يدعو الإنسان إلى معرفة نفسه من أجل الوصول إلى معرفة الله ومعرفة الآخرين وإدراك طبيعة الحياة والتجليات الإلّهية في عالم الواقع. يقول في كتابه الامتاع والمؤانسة: «انه ـ أي الروح ـ جسم لطيف منبث في الجسد على خاص ما فيه، أما النفس الناطقة فإنها جوهر إلّهي، وليست في الجسد، ولكنها مدبرة للجسد، ولم يكن الإنسان إنساناً بالروح بل بالنفس، ولو كان إنساناً بالروح لما كان بينه وبين الحمار فرق»[1].

ولكن التوحيدي لا يقيم الفواصل القاطعة بين النفس والجسد والروح، فالنفس وإن كانت خارجة عن الجسد لخصوصيتها لها وهي المدبرة لأموره، والجسد هو جزء من العالم غير منفصل عنه، وبما أن الروح منبث في الجسد فإن النفس الشهوية (اللذة) والنفس الغضبية (الانفعال) أشد التصاقاً بالروح، أما الإلهام الذي ينعكس بالبديهة: (الحدس النفسي) فهو من نتاج النفس الناطقة أي الجزء الإلهي. يقول في المقابسات: «البديهة تحكي الجزء الإلهي بالانبجاس، وتزيد على ما يغوص عليه القياس»[2]. ويتكامل الإلهام بما فيه من عفوية مع الرؤية العقلية بما فيها من كد واجتهاد واستدلال واختيار، وبهما معاً يتحقق تكامل العمل الأدبي والفني، وبناء على ذلك فإن الفن ليس هزلاً، وهو لا يوافق القائلين بأن الفن هزل والعلم جد، يقول على لسان أستاذه أبي سليمان

---

(١) الامتاع والمؤانسة ج ٢ ص ١١٣.

(٢) المقابسات م ٥٥ ص ٢٣٨.

إن الإنسان متميز عن الحيوان «بالأيدي لإقامة الصناعات: (= الفنون) وإبراز الصور فيها مماثلة لما في الطبيعة بقوة النفس»[٣].

وقيمة الفنون وجديتها تأتي من كونها إحدى نتاجات الفكر، والذائقة لجمالية تعمل لتحلية وإبراز الفكرة، وبذلك فإن ترقيش المخطوطات بالرسوم والخطوط هو عمل فني تكاملي. يقول التوحيدي في الامتاع: «فالذوق وإن كان طباعياً فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما أن الإلهام مستخدم للفكر، والإلهام مفتاح الأمور الإلهية»[٤].

ويعمل التوحيدي على استكناه الإدراك الجمالي عند الإنسان واستجابات المرء لجماليات الأدب والفن، يكتب إلى زميله مسكوية في رسالة الهوامل والشوامل: «ما سبب استحسان الصورة الحسنة؟ وما هذا الولوع الظاهر والنظر والعشق الواقع في القلب والصبابة المتيمة للنفس والفكر الطارد للنوم والخيال الماثل للإنسان؟ أهذه كلها من آثار الطبيعة، أم هي عوارض النفس، أم هي من دواعي العقل؟ أم من سهام الروح؟ أم هي خالية من العلل الجارية على الهذر»[٥].

وهو يرى أن الصورة الجميلة الماثلة أمام المتذوق تبعد ما عداها فلا تماثلها صورة، لأنها وحدها تكون موضوع الذائقة الجمالية، ذلك أن «الحس (الجمالي: الذائقة الجمالية) سيال بسيلان محسوسه: (المؤثر الجمالي) فإذا استثبت صورة ثم زالت عنه وحضرت أخرى شغلته وثبتت بدل الأخرى» وبما أنه لا صورة جميلة تماثل الأخرى لأن لكل صورة خصوصيتها فإن الانفعال الجمالي مختلف أيضاً، ويتبع في درجة اختلافه للمؤثر الجمالي ولذائقة وفكر المتذوق المستجمل، ويَروي عن أحد الصوفية أنه كان إذا سمع غناء إحدى الجواري «ضرب بنفسه الأرض، وتمرغ في التراب وهاج وأزبد، وتعفّر شعره، وهات

---

(٣) الامتاع والمؤانسة ج ٢ ص ٤٣.
(٤) الامتاع والمؤانسة ج ٢ ص ١٣٤.
(٥) الهوامل والشوامل المسألة رقم ٥٤ ص ١٤٠.

من رجالك من يضبطه ويمسكه، ومن يجسر على الدنو منه، فإنه يعض بنانه، ويخمش بظفره، ويركل برجله»[٦].

والتذوق الفني نوع من الانجذاب والاندماج والاتحاد بينْ المتذوق وبين المؤثر الفني، ذلك أن النفس تنزع عن الصور الجميلة في الطبيعة مادتها فتستخلص جمالياتها مجردة، وتتحد بها فتصير إياها، مثلما تفعل في المعقولات.

والإبداع الفني منبثق من العلاقة المتبادلة بين «الطبيعة» كقوة إلهية وبين «الصناعة» كقوة بشرية، فالطبيعة التي تتقبل آثار النفس وتمتثل لأوامرها محتاجة إلى الصناعة التي تستملي من النفس والعقل، كما أن الصناعة تعمل على محاكاة الطبيعة والقرب منها ـ ويورد مثالاً في الموسيقا، يقول في المقابسات: «فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة وقريحة مواتية وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوساً مؤنقاً وتأليفاً معجباً، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة، فمن هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بوساطة الصناعة الحادثة»[٧].

والله وهو مصدر الموجودات ووجودها هو مصدر كل جمال، فمن كلّي الجمال تستمد النفس البشرية جمالها، والموجودات المادية مثل لها نسبة معينة من الوجود تمكننا من التعرف عليها، أما الوجود الحقيقي والكامل فهو لمثلها الإلهية الموجودة في العالم العلوي، والتوحيدي رغم تأثره في هذه الفكرة بأفلاطون فإنه يفترق عنه باعتباره أن هذه الموجودات لا تستمد جمالها من جمال مثلها العليا وإنما من صفات الله، وكل ما في العالم الأرضي من موجودات يتشوق إلى جمال الله وكماله، ويسعى إلى الاتحاد به، وهو بذلك يقترب من الصوفية في قولهم بوحدة الوجود والاتحاد، ومن أفلوطين في قوله بالفيض الإلهي.

---

(٦) الامتاع والمؤانسة ج ٢ ص ١٦٦.
(٧) المقابسات م رقم ١٩ ص ١٦٣.

والجمال نوعان: جمال مثالي موضوعي يوصل إليه بالعقل المجرد المستنير بالعلة الأولى، لا بالحواس القاصرة المضللة، ولهذا فهو جمال مطلق ثابت غير متغير ولا نسبي.

وجمال مادي يوصل إليه بالحواس، ولهذا فهو نسبي شرطي متغير، خاضع للمتغير الاجتماعي، وتابع للعادات والتقاليد المحلية والطبائع البشرية. ولتفريق الجمال عن القبح في هذه النسبية فإنه يربط الجميل بما هو نافع وخيّر من غير أن يغفل عن الغاية الروحية العليا للجمال، فالخير الأمثل والجمال الأكمل هو إدراك الجمال المثالي المطلق.. الله كلّي الجمال.

أبو نصر الفارابي (٢٦٠ ـ ٣٣٩ هـ) يرى أن الفكر (القوة العاقلة المفكرة)، وهو غير مادي وأرقى قوى النفس، هو الذي يحكم على الخير والشر، ويمد الإرادة بأسبابها، ويهيىء الفنون والعلوم، وبقوة التصور والتمثيل ترتفع النفس عن الموجودات الحسية لترقى إلى الفكر، وبه يتم بلوغ السعادة التي هي الخير المطلوب لذاته، فثواب الفاضل هو الفضيلة، والفضائل قيمتها في ذاتها وليس في ما هو خارج عنها، وفي هذا رفض تام للنفعية، لكن بلوغ السعادة يحتاج إلى أفعال إرادية، وهذه الأفعال هي الأفعال الجميلة، وما يصدر عنها هو الفضائل، والفضائل لا تأتي إلا عن طريق العدل لأنه خير في حد ذاته، ومن هنا تكون الأخلاق أساساً للسلوك، وهو الجدير بالتمييز بين الخير والشر.

والسعادة الدنيوية ليست الغاية، إذ كلما تخلصت النفس من أثقال المادة وروابط البدن فقد نجت وصفت وارتقت، وكلما زاد عدد النفوس الخالصة من أسناخ الجسد واندمجت فإنها كانت أقدر على تشكيل وحدة نفسية متحدة إلى اللانهاية، وهذه هي السعادة الحقيقية والنعيمّ الخالد الذي يسعى إليه العقل الفعّال، إن خلود النفس لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وصلت في الدنيا إلى درجة العقل المستقاد، ولهذا فإن الموت لا يبدو قبيحاً و مخيفاً لأهل المدينة الفاضلة لكنه كذلك لأهل المدينة الجاهلة لأنه يضع نهاية لطموحاتهم المادية وسعادتهم الدنيوية من إثراء ومجد وسلطة، ويسوقهم إلى الحساب على ما ارتكبوه من معاص وآثام.

عن إدراك الجمال تصدر السعادة، وبفضل الفلسفة ندرك الجميل، لكن ممارسة الفلسفة تحتاج إلى عقل واسع محكم بالمنطق، وخلق جميل.

والفضائل المستفادة هي عقلية وإليها تنسب الحكمة والتدبير ووحدة الذهن، وخلقية وإليها تنسب العدالة والاعتدال والكرم والشجاعة.

في حين أن الكندي يعيد المعرفة وإدراك الجميل إلى الإلهام الإلهي فإن الفارابي يعطي الأولوية في إدراكهما إلى القوة العاقلة المفكرة، وهو لا يستهين بدور المعرفة الحسية ولكنه يجعلها مقدمة للفكر وأدنى منه درجة، وهكذا فإنه يوازن ويناسب بين الروحي والمادي في إدراك المعرفة ووعي الجمال.

لكن طريق السعادة محفوف بالصعاب، فثمة أفعال معيقة عن إدراكها نطلق عليها اسم الشرور، وهي أفعال قبيحة، وكل ما يصدر عنها يكون في حكم النقائص والرذائل والدنايا.

وفي رسالته: كتاب في تحصيل السعادة، يعرض الفارابي لعملية الوعي، فالهدف الأعلى للإنسان هو الحصول على السعادة، وهذا يتم عبر وعي الإنسان العالم المحيط به والانسجام معه والالتزام بالفعل الجميل (الأخلاقي)، وهكذا فإن جوهر القضية التي استوفاها الفارابي فلسفة وبحثاً هو بلوغ الإنسان السعادة والجمال والعيش في انسجام مع العالم.

* * *

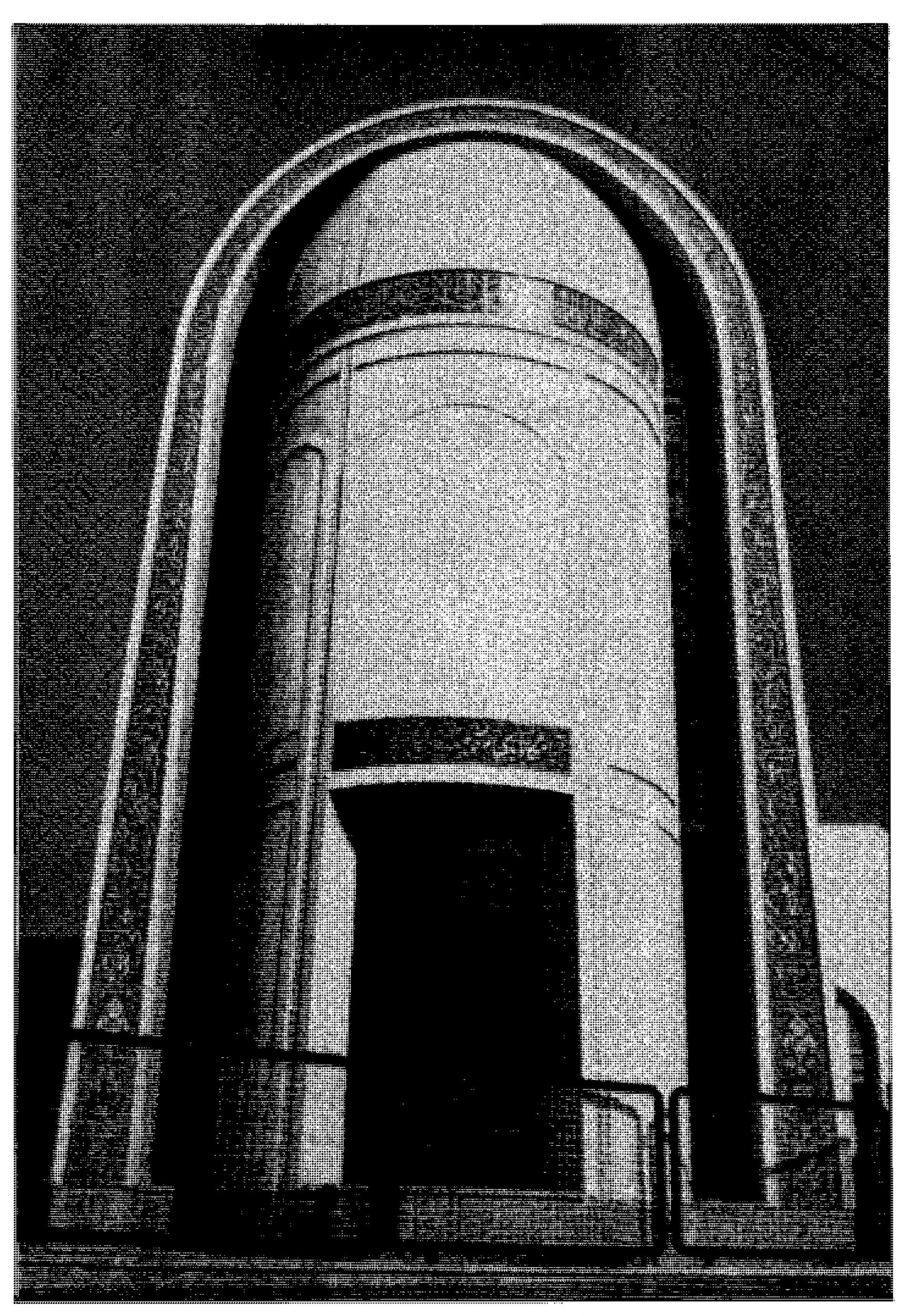
أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي في كتابه طوق الحمامة عالج مسألة الجمال من جانب الحب، يقول: «إن النفس الحسنة تولع بكل شيء حسن، وتميل إلى التصاوير المتقنة، فهي إذا رأت بعضها تثبتت فيه، فإن ميزت وراءها شيئاً من أشكالها اتصلت وصحت المحبة الحقيقية، وإن لم تميز وراءها شيئاً من أشكالها لم يتجاوز حبها الصورة، وذلك هو الشهوة، وإن للصور لتوصيلاً عجيباً بين أجزاء النفوس النائية»[٨].

---

(٨) طوق الحمامة ص ٢٢ طبعة بيروت مؤسسة ناصر للثقافة.



المسجد الأقصى



مقبرة السيدة المجتهدة امينة ـ اصفهان

ويرى أنه في العالم الأدنى قد غمرتها الحجب ولحقتها الأغراض فسترت كثيراً من صفاتها، وهذا ما يحول دون الاتصال الحقيقي بين النفوس، ولا بد للنفس من أن تتخلص مما يحجبها، ويحصل مثل هذا الاستعداد والتخلص لدى المحب والمحبوب، فيدرك كل منهما جمال الآخر، وتتقابل الطبائع التي خفيت بما يشابهها، فيتم الاتصال الحقيقي بلا حجب، وتحصل المحبة، وهكذا فإن الحب هو اتصال بين النفوس في أصل عالمها العلوي، وذلك ما يؤكده قول الرسول ﷺ «الأرواح جنود مجندة ما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف».

إن دراسة هذه الأطروحات في الجماليات العربية الإسلامية كمنطلقات أساسية للنقد الجمالي والعبور إلى علم جمال إسلامي ضرورة حتمية ما دام النص المنتج خاضعاً لشروط الفكر المنتج، وما دام المبدع غير قادر على الانفصال عن شرطه الوجودي: التاريخي والثقافي، لكن الحديث عنها يحتاج إلى العديد من الدراسات الاستكشافية تضع البحث في مواقعه الصحيحة ناقلة إياه من الظل إلى النور ومن الغربة الغريبة إلى المواطنة الأصيلة.

## بحث في المنطلقات

تشكل نظرية الإسلام في الجماليات بجوانبها الثلاثة: الجمالي التفكري، والجمالي الإيماني، والجمالي الفني ركناً أساسياً في بناء كلّي متكامل للمعرفة، وتقوم على جملة ركائز وأفكار منها ما هو جديد ومنها ما جرى تطويره بما يتسق والعلاقة الجديدة بين الإنسان والسماء، والإنسان والأرض، أو بين الإنسان والعالم: الروحي والمادي، وبين الإنسان ونفسه أيضاً.

الجماليات الإسلامية هي نتاج الوعي الجديد بعد أن استكملت البشرية رحلتها الطويلة من المجسَّد إلى المجرد.

والكتابة في الجماليات الإسلامية تحتاج إلى استقراء شامل وعميق لحضارة رائعة امتدت أربعة عشر قرناً وما تزال، ابتدأت بالنص القرآني وانتهت إلى ابداعات متنوعة في الفنون والآداب.

لقد كان التطور الذي أحدثه الإسلام في حياة الناس وأفكارهم جذرياً، والمعجزة القرآنية الرائعة لم تضع البشرية أمام موضوع كبير، وتصور جديد، وطرائق موضوعية في التفكير فحسب، وإنما وضعتهم أيضاً أمام وعي جمالي جديدٍ يجد تجلياته في الفكر واللغة والسلوك والفن والعمارة.

يستنـد الوعي الجمـالي الإسلامي إلى ثـلاث منـطلقـات هي: التـوحيـد والوحدة والحركة.

وحدانية الله هي غاية الفلسفة الإسلامية التوحيدية، يلخصها القسم الأول من الشهادتين «أشهد أن لا إله إلا الله».

التوازن والإنسجام والتنـاسب بين السماوي والأرضي في لفظ الشهـادتين يستنـد إليها الإحسـاس الجمالي. وأمـا القسم الثاني من الشهـادتين «وأشهد أن محمداً رسول الله» فهو يحمل استمـرار السماوي في الأرضي، ويجعـل العلاقـة الجمالية نابعة من كونها فكرية وواقعية معاً.

يـردك الجمال في الـطبيعـة إلى الكلِّي المـطلق الجمـال، ويـردك الكلي المطلق الجمال إلى إدراك تجلياته في الطبيعة. والارتداد في الحالتين يكون عبر عملية توحيدية تؤكد وحدة الفكر ووحدة الجمال.

انتهى التعدد والتناقض بانتهاء عهـد الآلهة المتعـددة، وحل محله التنـوع والتوزيع الهـارموني الـذي تندمـج فيه المتعـددات في كلي واحد يفيض جمـاله الكلي على الخلق. مفهـوم الجمال في الفن الإسـلامي لا يخرج عن إطـار هذه العلاقة، وما فيه من غنى وتنوع هو تجليات يفيض بها العقـل الإنساني الـذي هو فيض جمالي عن الحق كليّ الجمال.

والـوصول من الجمـال المحسوس الجـزئي إلى الكلي المجرد عبـر فكرة التـوحيد قـارة في وجدان الشعب وتـظهر في مـوروثات القـول، فـالجمـال ليس إحساساً باللذة الحسية الأرضية فحسب وإنما هو إحساس صـاعد نحـو الأعلى، فعندما يشاهد المرء وجهاً جميلاً أو زهرة بـديعة اللون والـرائحة أو يسمـع خريـر المياه يقول: له وجه يوحد الله، أو هذه زهرة رائحتها تسبح الخالق.

انقـطاع هذه الصلة وهـذه الحـركـة الارتقـائيـة، والاقتصـار في المفهـوم

الجمالي على اللذة الحسية يؤدي إلى انعدام التوازن والانسجام وينتهي إلى الخطيئة أو القبح، كما في قصة امرأة العزيز مع يوسف النبي (ع).

وعناصر الجمال وعلاقاته في الكون والأشياء هي نظم سيمولوجية تشير إلى مبدع الجمال نفسه، فليس هنالك جمال قائم بذاته معزول عن دلالته أو مفصول عن اتجاه الإشاري وَنَسقه، كل الجمالات في الكون قائمة بغيرها في إطار المفهوم الإسلامي للوجود، ومن الحق، واجب الوجود بنفسه، كلي الجمال والقدرة، المثل الأعلى، ينطلق الخلق واجب الوجود بغيره أي بالله، ومن الخلق تنطلق الممكنات في الفنون والصنائع.

**﴿ولله المثل الأعلى﴾**[1].

**﴿خلق السموات والأرض بالحق﴾**[2].

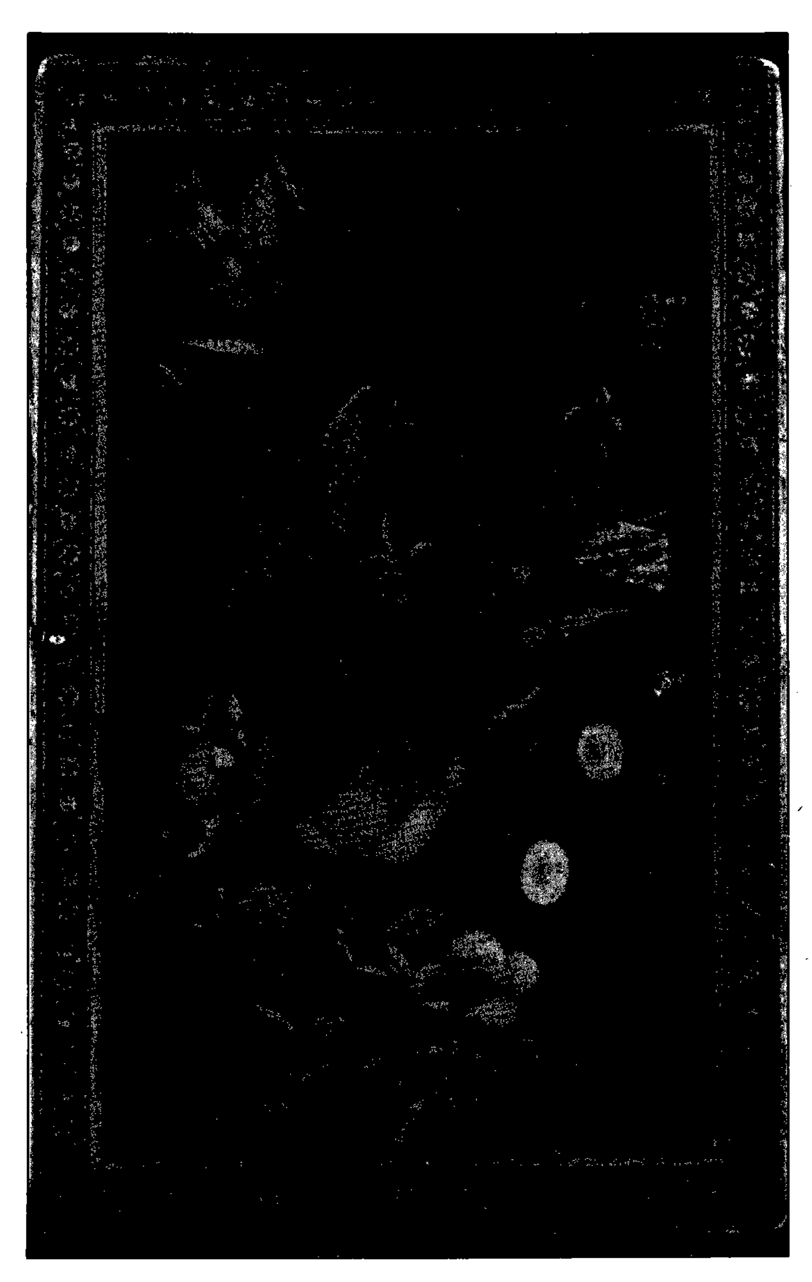
**﴿هذا خلق الله فأروني ماذا خلق الذين من دونه﴾**[3].

من الحق، المثل الأعلى، الكلي الجمال لا يصدر إلا كل ما هو حق وجميل، وكمال الصفات الجمالية التي تدل عليها أسماؤه الحسنى تعالى: الرحمن، الرحيم، اللطيف، البديع، الخبير، الرؤوف، المصور، الجليل، الكريم، الحق، الحميد، الودود، العفو، الغفور... تنطلق من الواحد الأحد، الكلي الجمال والقدرة، ومنها تفيض على العالم الواقعي - الخلق - صفات جمالية في الكون والإنسان والحياة متعددة بتعددها، لها تسميات مختلفة كالرحمة والرأفة والخير والمعروف... إنها صفات للجمال الواقعي نفسه تطبعه بالتنوع والإحاطة والشمول.

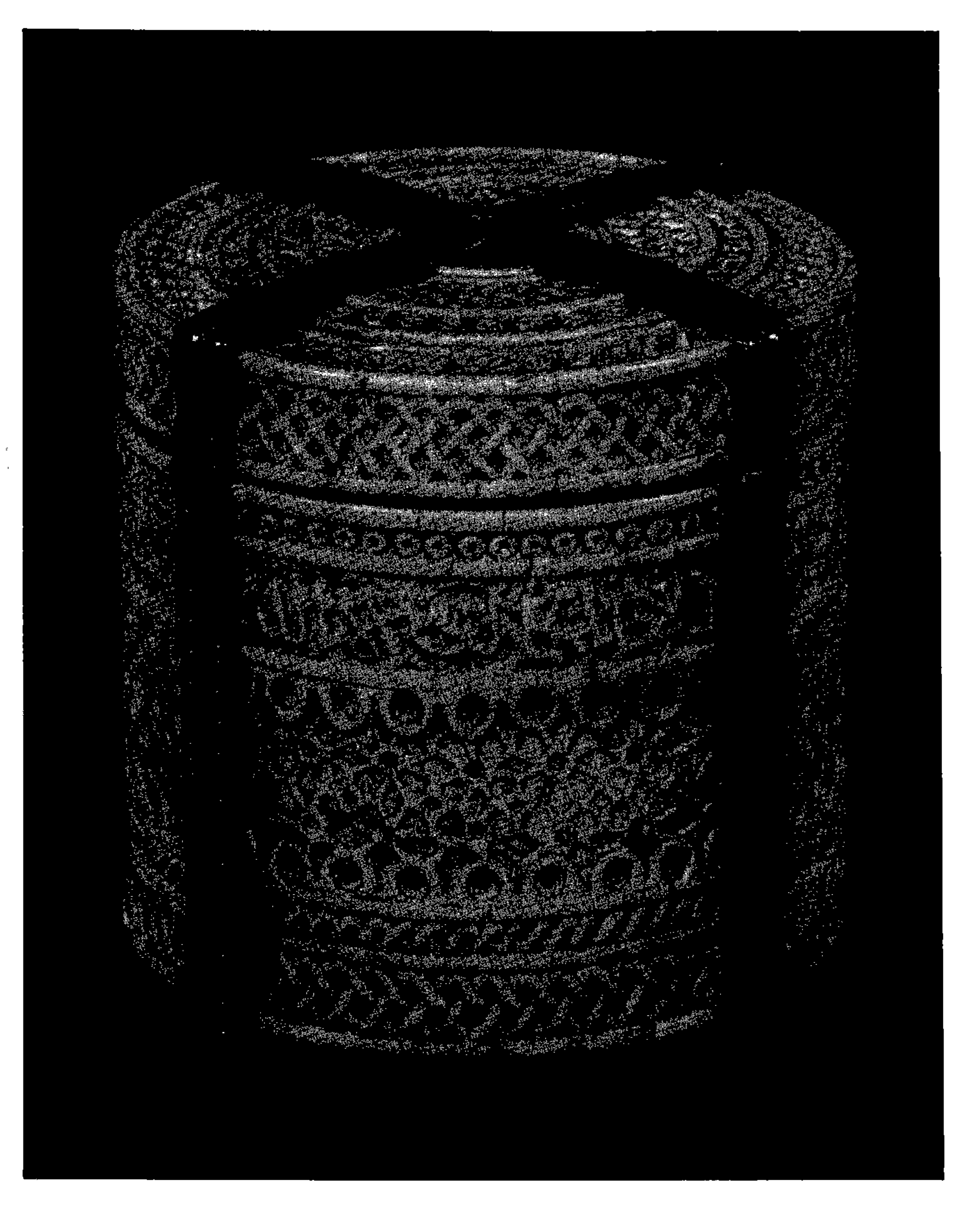
ومن أسمائه الحسنى: الجميل، وكل جمال في الوجود هو من آثار خلقه، فله جمال الذات وجمال الأوصاف وجمال الأفعال وجمال الأسماء[4].

---

(١) سورة النحل، الآية: ٦٠.
(٢) سورة الزمر، الآية: ٥.
(٣) سورة لقمان، الآية: ١١.
(٤) انظر روضة المحبين لابن قيم الجوزية.



إطار مرآة
إيران، ١٨١٢. متحف الفن الشرقي بموسكو.



صندوق دائري من العاج . غرناطة ـ اسبانيا
القرن ١٤ ، منقوش عليه «لا غالب إلا الله»، المتحف الوطني الكويتي

وعن النبي ﷺ: إن الله جميل يحب الجمال، وفي رواية أُخرى: يحب الجميل. فمن كمال التوحيد محبة الجمال والسعي إلى إدراكه، فالحاجات الجمالية أساسية، وإدراكها في الأعمال والأخلاق والفنون مطلب توحيدي مرتبط بالعقيدة.

وفي محبة الجميل لذة، وهي أمر وجداني لها تسميات مختلفة كالبهجة والسرور وطيب النفس وقرة العين والنعيم والسلام. . .

واللذة تنشأ عن إدراك الملائم، والألم ينشأ عن إدراك المنافي[5] ومنتهى اللذة نعيم الآخرة ﴿**والآخرة خير وأبقى**﴾[6] فيها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين، ومنتهى نعيم الآخرة رؤية وجه الله ﴿**وجوه يومئذ ناضرة إلى ربها ناظرة**﴾[7]، والسبيل إلى إدراك هذه اللذة غير المتناهية هو التوحيد. ومنتهى الألم ـ كواحد من أسامي القبح ـ هو شقاء الآخرة، ومنتهى هذا الشقاء هو الخلود فيه واحتجاب المغفرة، والسبيل المسبب إلى هذا الألم اللامتناهي هو الشرك.

﴿**إن الله لا يغفر أن يشرك به ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء**﴾[8].

منطلق الوحدة:

﴿**ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت**﴾[9].

الوحدة في نظام الخلق هي تمام الجمال في المخلوقات، وبرهان صدورها عن الواحد، ومن الطبيعي أن يصدر عن الواحد وحدة في كل المتعددات، وحدةٌ في الكثرة، وأسس الجمال في هذا النظام تقوم على التوازن

---

(٥) ابن قيم الجوزية: روضة المحبين ص ١٥٥.
(٦) سورة الأعلى، الآية: ١٧.
(٧) سورة القيامة، الآية: ٢٢، ٢٣.
(٨) سورة النساء، الآية: ٤٨.
(٩) سورة الملك، الآية: ٢.

والتجاذب والتناسب والإنسجام والروح، فهناك نظام كلي مشترك ينظم العلاقات في الذرة وفي المجتمع وفي الكون، إنه ناظم أسروي بما فيه من علاقات الجذب التي تجمع الأطراف إلى المركز.

إن النظام الذي تقوم على أساسه العلاقات بين العناصر في العالم الأصغر الالكتروني هو نفسه النظام الذي تقوم عليه العلاقات الاجتماعية في الأسرة أو المجتمع، وهو نفسه النظام الذي تقوم عليه العلاقات بين العناصر في الكون الكوسمولوجي الواسع.

الآية الكريمة **﴿وإن من شيءٍ إلا يسبّح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم﴾**[١٠]. تشير إلى احتواء المادة على خصائص فيزيائية وخصائص نفسية. لم يعد مثل هذا الرأي مستغرباً فبحوث رائدة في هذا المجال خلال السنوات العشرين الماضية ترى أن مدلول الروح قد أصبح مدلولاً مركزياً في الفيزياء. وإن مثل هذا الاعتقاد ضروري لتفسير الكثير من الظواهر وللقيام بنقلة جديدة للوصول إلى حقائق كبرى في العلوم.

يقول العالم الفيزيائي جان. أ. شارون: «إن كل المادة إذن تصبح حاملة للروح، وكل محاولة لإقامة تصور علمي حتى ولو كانت محاولة البيولوجيا إذا ما أُقْصَت حقيقة الروح فإنها تصبح ملفقة ولاغية. إن الموقف العلمي الحالي يقوم على التمسك بأحسن نموذج تقدمه الفيزياء وهو النموذج الذي يقر بوجود الروح في كل جزيىء من جزيئات المادة»[١١].

الوحدة في نظام الخلق منتجة لوحدة نستقرئها في كل الموجودات، ووحدة النظام الكوني نفسها هي فيض الواحد الأحد الكلي الجمال **﴿الذي أحسن كل شيء خلقه﴾**[١٢] وقد اختص الإنسان وحده بوعي جمالي يجعله

---

(١٠) سورة الإسراء: الآية: ٤٤.

(١١) انظظر مقالة جان. أز شارون: الالكترون الروحي L'electron spirituel مجلة الثقافة العالمية العدد ١٤.

(١٢) سورة السجدة، الآية: ٧.

موضوعاً وذاتاً، فهو كموضوع جزء من نظام جمالي واحد، وكذات قادر على أن يأخذ بوساطة وعيه الجمالي وفكره موقفاً خارج العالم أي عالم الموضوعات، وعلى امتلاك القدرة في التصور والتفكر على القيام بالتراجع الكافي من أجل تأمل النسق الجمالي في موضوعات العالم.

والكل في هذه الوحدة هو الذي يعين صفات الأجزاء ويمنحها استقلاليتها الجمالية وخصوصيتها، فالأشياء تكتسب قيمتها الجمالية بما فيها من وحدة وتناسق وانسجام ـ ظاهر وباطن ـ بمدى ارتباطها بالكلي الجمال، إنها عناصر بسيطة في حدس توحيدي يعمق معرفتنا وإيماننا بالجمال المطلق، وبالتالي فإن هذا الإيمان يرتد ثانية ليزيد إحساسنا بالخصائص الجمالية لهذه العناصر.

والجمال الحقيقي هو المتصل بالجمال الأعلى والجمال الخادع أو القيمة السلبية هو المنفصل عنه، فالمرأة الجميلة في المنبت السوء قيمة سلبية أي ذات جمال خادع يقول الرسول ﷺ: «إياكم وخضراء الدمن» فالجميل يجب أن يقدم لنا وَحْدةً فيَّ الجمال، وثنائية الشكل والمضمون خارجة عن منطق الفكر الإسلامي كفكر توحيدي. والعلاقة بين المادة والشكل، المضمون والصورة، الفكر والوجود هي علاقة وحدة، علاقة تكامل، واليوم في الفلسفة الحديثة يطلب من العقل رفع هذه الثنائية.

وممن بحثوا في جمال الظاهر والباطن ابن قيم الجوزية في كتابه روضة المحبين، ويرى أن الجمال الباطن هو المحبوب لذاته وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة وهذا الجمال الباطن هو محل نظر الله من عبده وموضع محبته يقول الرسول ﷺ: «إن الله لا ينظر إلى صوركم وأموالكم ولكن ينظر إلى قلوبكم وأعمالكم»(١٣) والجمال الباطن هو الذي يزين الصورة الظاهرة وهو الأصل أما الجمال الظاهر فهو زيادة في الخلق ﴿**يزيد في الخلق ما يشاء**﴾(١٤) والجمال الباطن يقوم بتعديل إيجابي لنسب الجمال الظاهر بالنسبة للمتلقى،

---

(١٣) صحيح مسلم.
(١٤) أول سورة فاطر.

سئلت إحدى المتعبدات لماذا تكثر من العبادة؟ فأجابت لأنها تحسِّن الوجه.

والجمال والقبح قيمتان: إيجابية وسلبية، مرتبطتان بإيديُولوجية الفكر الإسلامي: الإيمان، التوحيد، الحق، الخير، صورتهما بعيدة المدى تمتد من الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة، فهما تكتسبان الصفة التاريخية، وكما أن الجمال مرتبط بالإيمان والحق والخير والعدل فإن القبح مرتبط بالكفر والضلال والشر والظلم. ﴿**فانظر كيف كان عاقبة الظالمين وجعلناهم أئمة يدعون إلى النار ويوم القيامة لا ينصرون واتبعناهم في هذه الدنيا لعنة ويوم القيامة هم من المقبوحين**﴾[١٥] وتشكل فكرة خلود الجمال المستندة إلى الركن الخامس من أركان الإيمان ـ الإيمان باليوم الآخر ـ دافعاً لطلب الجمال، وغاية المؤمن هي رؤية الجميل الكلي الجمال ويعبر عنها بلقاء وجه ربه.

كما يشكل الإيمان بأن أهل الجنة يبعثون في صور وأحوال جميلة ويعيشون في نعيم مقيم وأن أهل النار يبعثون في صور وأحوال قبيحة ويعيشون في شقاء دافعاً ثانياً لطلب الجمال الداخلي وعاملاً مخففاً للأثر السلبي الذي قد يتركه في النفس عدم اكتمال صورة الجمال الظاهري، فهي صورة دنيوية مؤقتة.

هكذا تغدو الحاجة الجمالية حاجة إيمانية أساسية، عامة وشاملة وعميقة ونبيلة مرتبطة بحياة المسلم الروحية والعملية، وفي ظهورها الفني والعملي الحياتي فإن تأريخها ليس تأريخاً للذائقة وتحولاتها فحسب وإنما هو تأريخ للوظيفة الأبدية السامية في صلتها بالحق والخير وحياة الإنسان ـ خليفة الله في الأرض ـ كامتداد للجمال الأعلى في الأرض.

## منطلق الحركة:

تشكل الحركة الحية ثالث منطلقات الوعي الجمالي الإسلامي، هذه الحركة هي جزء من جمال الموضوع وهي عامل في تكامل جماله، إنها حركة ليس مادية فحسب وإنما هي جمالية أيضاً، فالوردة يتكامل جمالها باطراد حركة

---

(١٥) سورة القصص، الآية: ٤٠، ٤١، ٤٢.

نموها، والنهر يبلغ غاية جماله بحركة جريانه، وسر جمال الكواكب في حركة جريانها، وحركة الضوء من الشهب ذات قيمة جمالية «زينة» وذات قيمة وظيفية.

هذه الحركة هي مصدر المتعة الجمالية لدى المستجمل لأنها تختزن الوعد بالحياة، وهي مصدر قيمة وجودية لها دلالتها ووظيفتها في نسق الحياة.

**﴿إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات لهم جنات تجري من تحتها الأنهار﴾**[١٦].

**﴿فلا أقسم بالخنَّس، الجوار الكنَّس، والليل إذا عسعس، والصبح إذا تنفس﴾**[١٧].

**﴿ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوماً للشياطين﴾**[١٨].

والمتتابع لمواطن الحركة في الصور التي يعرضها القرآن الكريم يجد فناً خاصاً في إظهار جماليات هذه الحركة وتلاوينها وتناغيمها ودلالاتها ووظائفها، حتى لتسمع حركة عسعسة الليل، وحركة تنفس الصبح، وصوت جريان الأنهار.

وكل ما في الكون مغمور بالحركة، ظاهرة أو باطنة، مرئية أو لا مرئية، محسوسة أو معقولة، مادية أو نفسية، صوتية أو ضوئية، أو ما هو في مدى التقاط الحواس الأخرى وما تحتها وما فوقها.

**﴿حتى إذا أتوا على وادي النمل قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون * فتبسم ضاحكاً من قولها وقال رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وعلى والديّ وأن أعمل صالحاً ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين﴾**[١٩].

---

(١٦) سورة البروج، الآية: ١١.
(١٧) سورة التكوير، الآية: ١٥، ١٦، ١٧، ١٨.
(١٨) سورة الملك، الآية: ٥.
(١٩) سورة النمل، الآية: ١٨.

لا يشك العلماء الآن أن للحيوانات أنظمتها اللغوية الخاصة وهي بعيدة كل البعد عن لغة الإنسان، الأستاذ كونراد لورينس من خلال متابعته للوز الداجن لاحظ أن لزعيقه المتواصل الذي يزيد ستة عن مقاطع المعنى التالي : «هذا مكان طيب فيه الكثير من الأكل، دعنا نبقى هنا» وعندما يتألف الزعيق من أربعة مقاطع فمعناه: «امشوا بأكبر سرعة، مدوا أعناقكم إلى الأمام» وقد توصل إلى ترجمة مجموعة من الكودات اللغوية لهذا الحيوان. وثمة دراسات وحقائق كثيرة لعلماء اختصوا في هذه المجالات.

واللغة حركة جمالية ودلالية، وما دمنا في الحديث عن منطق الحيوان، وحركة اللغة فإن النملات الحمراوات تتخاطب فيما بينها بلغة الحركات الإيمائية، وللنمل الأبيض نوع من التلغراف ينقل بوساطته المعلومات من مكان إلى آخر، فما إن يرى أي خطر يتهدده حتى يبدأ يطقطق برأسه على جدار نفق العش منذراً كل أهل العش بالخطر[٢٠].

ولهذا لم يعد الأخبار عن اختصاص الله تعالى بعض عباده بتعليمهم منطق الحيوان ﴿**وقال أيها الناس عُلِّمنا منطق الطير**﴾[٢١] من باب الأساطير، فالعلماء اليوم يؤتون بالتجريب هذه الحكمة متتبعين حركة اللغات غير الإنسانية في جمالياتها ودلالاتها ووظائفها.

عندما نعود إلى الحركة العامة في الطبيعة والكون نجد أن القرآن الكريم عندما يريد تبيان نظام دورة متتابعة يستعمل كلمة «يسبحون» في التعبير عن الحركة المستمرة الدائرية.

﴿**لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر، ولا الليل سابق النهار وكل في فلك يسبحون**﴾[٢٢] وعندما تفيد الانتهاء إلى غاية/ مستقر/ يستعمل كلمة «تجري».

---

(٢٠) راجع مجلة الثقافة العالمية العدد ٣١ ص ١٩٠ ـ رسالة موسكو.
(٢١) سورة النمل، الآية: ١٦.
(٢٢) سورة يس، الآية: ٤٠.
(٢٣) سورة يس، الآية: ٣٨.

**﴿والشمس تجري لمستقر لها ذلك تقدير العزيز العليم﴾**(٢٣) فلكل حركة مقابلها اللغوي والإشاري.

الحركة بكل جمالياتها هي رمز الحياة الكونية المتجددة واستمرارها، والإشارة إلى انتهائها تعني انتهاء الحياة في موضوعها نفسه.

لكن الحركة الحية مبثوثة في كل الموضوعات: في الإنسان والحيوان والنبات والأشياء والكون وهي إضافة جمالية أساسية لجمال الموضوع نفسه. والجمال في مشخص الموضوع صورة كان أو نحتاً لا يساوي أبداً جمال الموضوع الأصلي مهما تناهى الفن في مماثلته، لأن الأول يحمل جمال المشخص خالياً من جمال الحركة، ويحمل الثاني جمال الموضوع + جمال الحركة الحية.

من هذه الحركة الحية الكلية في الموضوعات تتولد حركات متعددة تكاملها هو الجمال التام للموضوع وهي: حركة الفكر، وحركة المادة، وحركة الفعل وهي حركات مولِّدة أيضاً: فحركة الفكر مولدة للجمال النفسي، وحركة المادة مولدة للجمال الظاهري، وحركة الجمال مولدة للجمال المنتج.

**﴿وأن ليس للإنسان إلا ما سعى(*) وأن سعيه سوف يرى﴾**(٢٤).

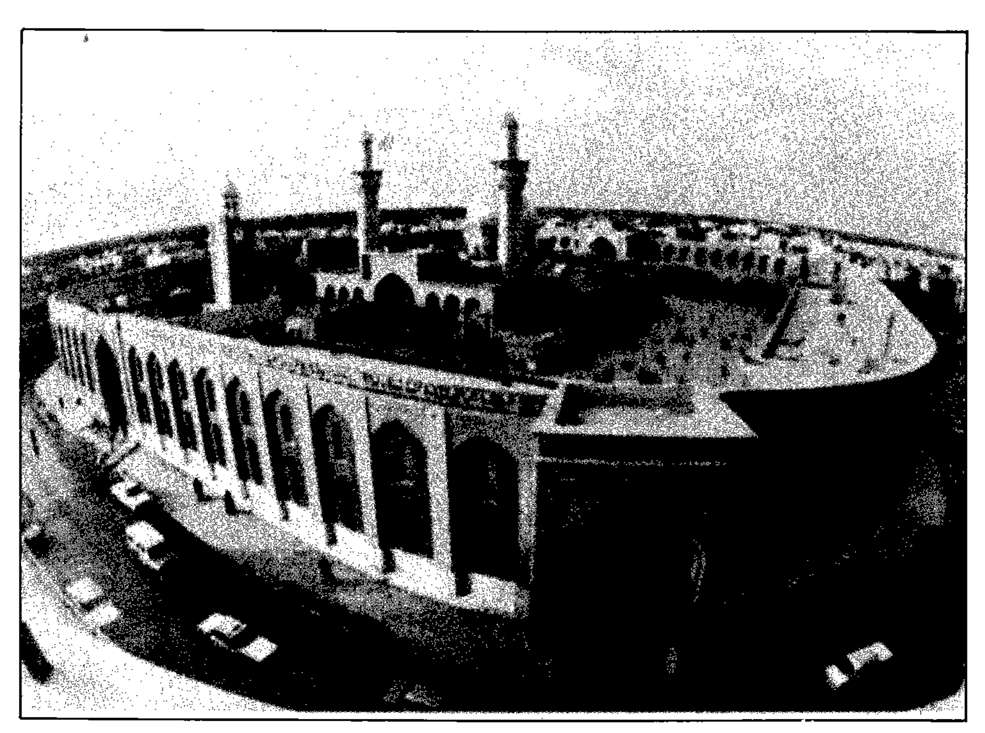
**﴿ولا تمش في الأرض مرحاً إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولا﴾**(٢٥).

إن الفنان يدرك القيمة الجمالية للحركة فهو يحاول في لوحته أو منحوتته أن يضفي عليها حركة انتقائية توحي بالحياة بعد فروغه من مماثلة الموضوع الأصلي، لكنها تبقى حركة جمالية جزئية ثابتة تفتقر إلى أهم شرط فيها وهو أن تكون حركة جمالية كلية حية، ولن يستطيع مهما بلغ العلياء في الفن أن يصل إلى الحركة الحية لأن هذه الحركة هي من اختصاص الخالق وحده تعالى.

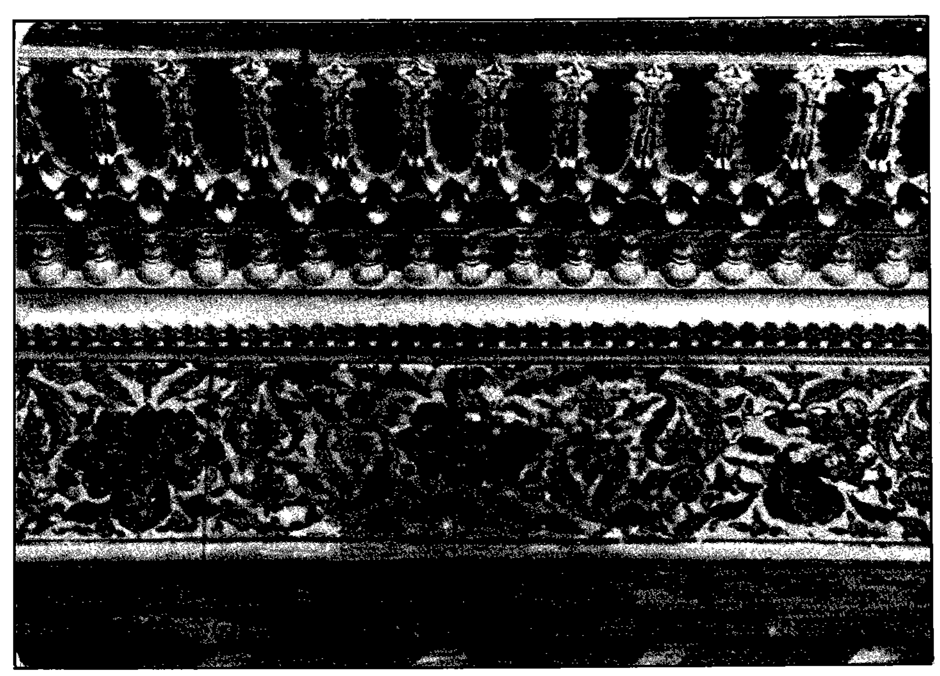
---

(٢٤) سورة النجم، الآية: ٣٦، ٣٧.

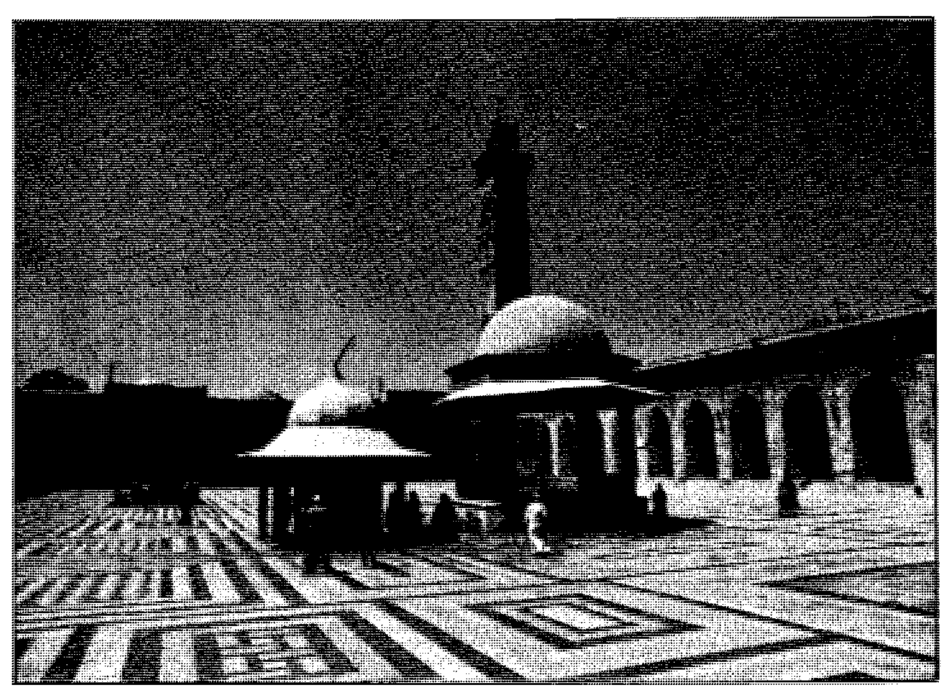
(٢٥) سورة الإسراء، الآية: ٣٧.



كربلاء - مقام الحسين بن علي (ر)



مورقات وحفر على خشبيات البيت العربي



الجامع الأموي بحلب



الوعي الجمالي الإسلامي يسير في طريق تنقسم إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: المعرفة والاكتشاف ووسيلتهما التفكر.

المرحلة الثانية: الإيمان ووسيلته الإدراك.

المرحلة الثالثة: الإبداع ووسيلته الفن.

وسنعرض لجانبين من جوانب الجمال الإسلامي وهما: الجانب التفكري والجانب الإيماني ثم نفرد الجانب الفني ببحث مستقل.

### الجانب التفكري:

ليس هنالك من جمال مستقل بنفسه عن العين الرائية، معزولٍ عن المستجمل إلا مطلق الجمال ـ الله ـ.

وطالب الجمال يبلغ غاية الطلب حين يكون متفكراً بهذا الجمال، يثير النظر إلى الجمالات في نفسه هذه الأسئلة: كيف، لماذا، من؟ وهذه الأسئلة هي بوابات المعرفة.

**﴿أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت * وإلى السماء كيف رفعت * وإلى الجبال كيف نصبت * وإلى الأرض كيف سطحت *﴾**[1].

---

(١) سورة الغاشية، الآية: ١٧.

﴿فلينظر الإنسان مِمَّ خلق﴾[2].

﴿أمَّن خلق السموات والأرض﴾[3].

تمام جمال الأحياء في كيفية خلقها، وما كانت العلوم المختلفة التي تتناول الجسد ووظائفه، والنفس وتكوينها، إلا لتحيط بكيفية هذا الخلق، وبالرغم من تقدمها المذهل فإنها ما زلت في كل يوم تكشف شيئاً جديداً في كيفية هذا الخلق.

وتمام جمال السماء في عمارتها الكونية من غير عمد مرئية، تربطها قوانين دقيقة في التجاذب والكتلة والسرعة رغم ملايين السنين الضوئية التي تفصل النجوم عن بعضها، وبعد كل ما قطعته علوم الفضاء من أشواط في اكتشاف الكون فإن طريق البحث والاكتشاف ما زالت طويلة.

وتمام جمال الأشياء كلها في كيفية خلقها، وفي إدراك كيفية هذا الخلق تنكشف للإنسان مهمة هذا الخلق.

وفي القرآن الكريم دعوة ملحة للإنسان إلى البحث والاكتشاف لما فيهما من قيمة جمالية فكرية، والعائد إلى الآيات الكريمة التي يخاطب الله فيها عباده حاثاً إياهم على البحث والمعرفة يجد أن اللفظة التي يتكرر استعمالها في لغة الخطاب هي «يتفكرون»، ولم تستعمل لغة الخطاب لفظة «يفكرون» البتة لما فيها من قيمة ارتكاسية ذاتية سلبية، كما أن التفكر يتميز أيضاً عن التأمل الذي هو أقرب إلى الذاتي السكوني منه إلى الفعل الحركي الموضوعي.

﴿ويتفكرون في خلق السموات والأرض﴾[4].

والخطاب القرآني في هذا المجال يؤكد، ويكرر الآية التالية:

﴿إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون﴾.

---

(٢) سورة الطارق، الآية: ٥.

(٣) سورة النمل، الآية: ٦.

(٤) سورة آل عمران، الآية: ١٩١.

· ذلك أن في «التفكر» خطاب المخصوص:

١ ـ الإنسان الباحث عن الحقيقة.

٢ ـ الحقيقة التي يجب أن يسعى إليها الإنسان.

وفي «التفكر» قيمتان جماليتان معرفيتان هما:

١ ـ **التذكر**: والمقصود هنا أن يعود الإنسان إلى موقف الفطرة الأولى التي فطره الله عليها وهي الإيمان، ويتذكر الميثاق الأول والقديم بينه وبين الله.

**﴿واذكروا نعمة الله عليكم وميثاقه الذي أوثقكم به﴾**[٥].

٢ ـ **التواشج**: من خلال إقامة علاقة حركية إيجابية دائمة بين الإنسان كذات عاقلة والعالم كموضوع، بما فيه الإنسان كموضوع أيضاً، وصولاً إلى إدراك كنه الخلق وغايته.

التفكر في الجمال إذن يحقق لذة جمالية عند المتفكر، كما يحقق له حرية أوسع من التفكير والتأمل، إنه فعل حركي حر فاعل ونشيط.

يستعرض القرآن الكريم الجمالات الكونية مرتبطة بوظائفها ليثير في نفس الإنسان حركة عقلية منتهياً به إلى ضرورة التفكر المؤدي إلى طريق اليقين.

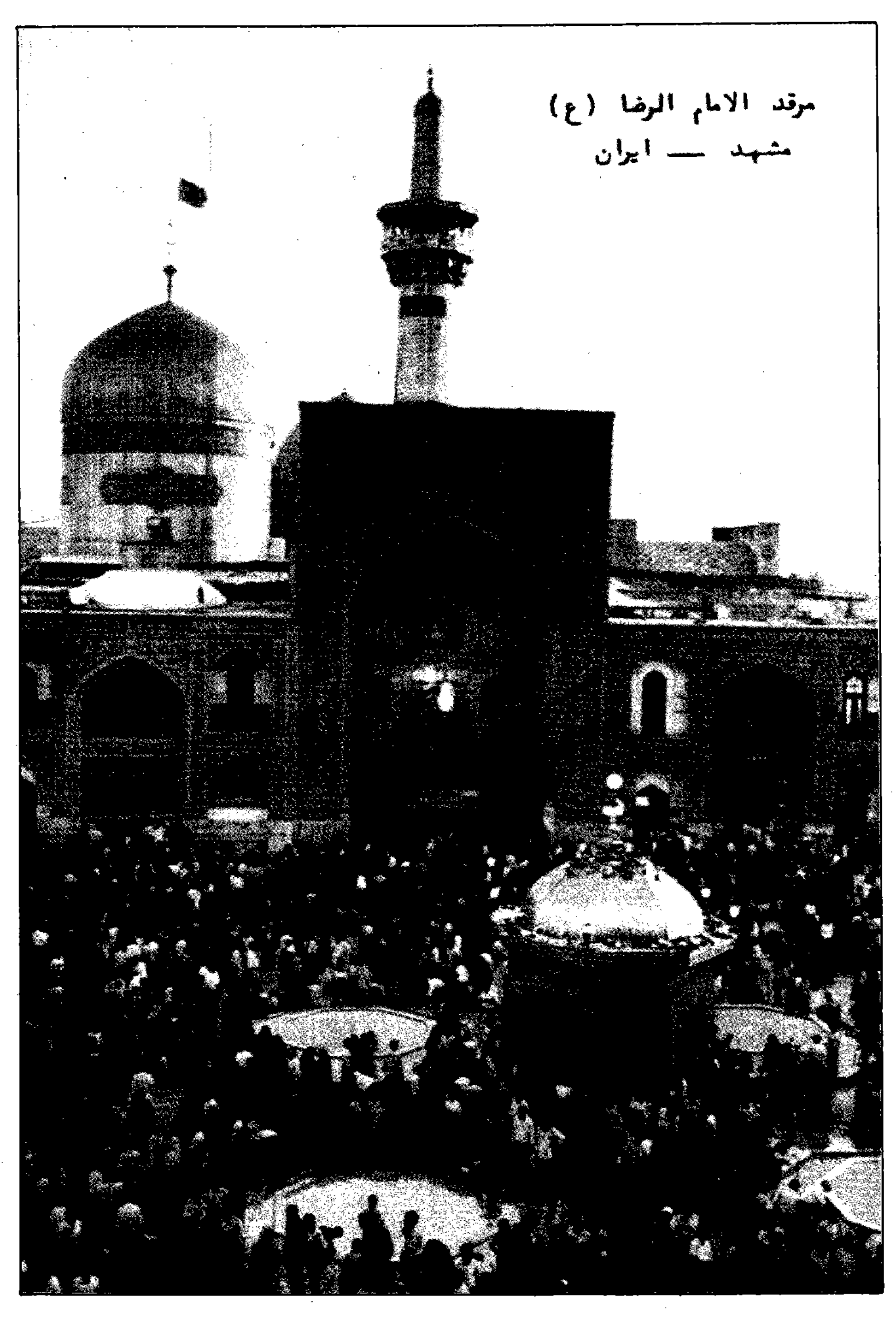
والجمالات التي يستعرضها ليست خيالية أو غرائزية أو محدودة، وإنما هي جمالات واقعية، كلية، سامية تزود المرء برؤية كونية.

**﴿الله الذي رفع السموات بغير عمد ترونها ثم استوى على العرش وسخر الشمس والقمر كل يجري لأجل مسمى يدبر الأمر يفصّل الآيات لعلكم بلقاء ربكم توقنون * وهو الذي مَدَّ الأرض وجعل فيها رواسي وأنهاراً ومن كل الثمرات جعل فيها زوجين اثنين يغشى الليل النهار إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون﴾**[٦].

---

(٥) سورة المائدة، الآية: ٧.

(٦) سورة الرعد، الآية ٢، ٣.




مرقد الإمام الرضا (ر) مشهد ـ إيران

والنص القرآني نفسه هو أحد موضوعات الجمال يدعو الإنسان إلى التفكر واستكناه ما فيه من قيم جمالية تعبيرية وتصويرية، وإشارات معرفية ينكشف الغطاء عن سيمائياتها مع تقدم العلوم والمعارف الإنسانية.

**﴿ولقد جعلنا في السماء بروجاً وزيناها للناظرين﴾**(٧).

**﴿ألم نجعل الأرض مهاداً * والجبال أوتاداً﴾**(٨).

**﴿وورث سليمان داود وقال يا أيها الناس عُلّمنا منطق الطير وأوتينا من كل شيء. . . .** إلى قوله تعالى: **فتبسم ضاحكاً من قولها﴾**(٩).

**﴿هو الذي جعل الشمس ضياءً والقمر نوراً﴾**(١٠).

ما كنا في هذه الآيات وغيرها لندرك ما فيها من سيمائيات معرفية وعلمية وجمالية لولا تقدم العلوم والمعارف وظهور النظريات الحديثة كنظرية فاجنر في انسياح القارات ودور الجبال كأوتاد في تثبيت طبقة السيال ـ القشرة الأرضية ـ على السيما، أو الدراسات الحديثة لعلماء الحيوان حول اكتشافهم للكودات اللغوية الصوتية والإشارية التي تتخاطب بها الحيوانات، أو اكتشافهم أن الشمس بما يحدث فيها من تفاعلات نووية هي مصدر الضوء: أما القمر فهو نور، شأنه شأن الأرض، جسم بارد، يتلقى الفوتونات الضوئية من الشمس. كما أن ظهور الكمبيوتر، والتقدم العلمي التكنولوجي المذهل في هذا العصر دفعا باحثاً كالدكتور رشاد خليفة(١١) إلى أن «يتفكر» في نصوص الآيات ١١ ـ ٣٠ من سورة المدثر والمنتهية بقوله تعالى: **﴿عليها تسعة عشر﴾** فيقدم بحثاً قيماً وكشفاً غالياً في مضاعفات العدد «١٩» في القرآن، وهذا العدد هو مجموع أحرف البسملة. ومثل هذه المحاولات، على اختلاف في المنهج، ظهرت عن المتصوفة

---

(٧) سورة الحجر، الآية: ١٦.
(٨) سورة النبأ، الآية: ٧.
(٩) سورة النمل، الآية: ١٦.
(١٠) سورة يونس، الآية ٨.
(١١) عليها تسعة عشر، الإعجاز العددي في القرآن. د. رشاد خليفة.

ـ العرفانيين، والغلاة في المذاهب الإسلامية المنحرفة كالحروفِيّين. ومثل مبحث الدكتور خليفة يدخل في مباحث «علم الجمال السيبرنيتي» .Cybernetic Aesthetics المستند إلى معطيات علم الإعلام informatique الذي يبحث في الموضوعات الجمالية طبيعية كانت أم من صنع الإنسان بالوسائل السيمائية والرياضية بعيداً عن الفلسفة التقليدية وما ورائياتها، لأن ما يهمه هو الحيثيات الرياضية والتكنولوجية. خلاصة القول أن النص القرآني نفسه بمعطياته الفنية التي لا تنفذ، ﴿**ولو أن ما في الأرض من شجرة أقلام، والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفذت كلمات الله**﴾[١٢] ونظامه السيمائي ـ المعرفي الجمالي ـ هو دعوة للإنسان إلى التفكر. لأن التفكر هو السبيل إلى الوصول للعلوم والمعارف التي تنتهي في نقطة النور ـ الإيمان ـ.

﴿**إنما يخشى الله من عبادة العلماء**﴾[١٣].

النظر إلى الجمال في الإسلام حركة معرفية يرقى بها الإنسان إلى الكشف عن أسرار الخلق والاستزادة من العلوم والمعارف لينتهي إلى معرفة الخالق. والوعي الجمالي الإسلامي هو وعي معرفي سبيله التفكر، وهذا التفكر يقودنا إلى الجانب الثاني من الجمال وهو الجانب الإيماني.

### الجانب الإيماني:

يقود التفكر في جمالات الكائنات والأشياء إلى غاية التفكر نفسه وهو الإيمان بالله عن طريق المعرفة الصحيحة، فإذا انتهى إليه المرء جمع بين سعادتين: سعادة الجمال وسعادة الإيمان.

معرفة المرء للكلّي الجمال ـ الله ـ من خلال تفكره بجمالات الخلق، وإيمانه بالحق مبدع جمالات الخلق ترتد ثانية إلى النفس والأشياء ارتداداً إيمانياً فيزداد وعيه الجمالي بها، وبإدراكه جديد أسرارها الجمالية فإنه يراها أكثر

---

(١٢) سورة لقمان، الآية ٢٧.

(١٣) سورة فاطر، الآية ٢٨.

حسناً، لأنه يرى تجليات الخالق فيها، وجمال صنعه، وحسن ألطافه، ويرتد هذا الوعي الجمالي المسلح بالمعرفة المستنيرة، ثانية، إلى الأعلى الكلي الجمال فيزداد إيماناً به. وهكذا يكون المرء من خلال عمليات الارتداد الأرضيّة السماوية هذه في بحث دائم عن أسرار الجمال والكون، وتتحقق لديه سعادة الاكتشاف الجديد من خلال سعادة الإيمان.

هذه المسألة تزداد بحكم الصلة بين الإنسان والأشياء كروحين تتبادلان التوادّ والمرحمة، وتجتمعان على التسبيح، فكل الأشياء، وليس الكائنات الحية فحسب، ذات طبيعة روحية خاصة بها.

**﴿وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم﴾**(١٤).

ويزداد الوعي بجمال النفس وجمال العالم بازدياد فاعلية الارتداد الإيماني وتظهر تجلياته في جوانب عديدة من النفس والحياة.

والفعل النفسي قد يكون قبيحاً أو جميلاً.

والفعل الإجتماعي قد يكون قبيحاً أو جميلاً.

ومن ارتفعت نفسه إلى مستوى النفس الجميلة استطاع أن يرى الجمال في الأشياء، واستطاع أن يصنع الفعل الجميل:

**﴿فتعالين أمتعكن واسرّحكن سراحاً جميلاً﴾**(١٥).

**﴿فأمسكوهن بمعروف أو سرّحوهن بمعروف﴾**(١٦).

**﴿فاصفح الصفح الجميل﴾**(١٧).

**﴿فاصبر على ما يقولون واهجرهم هجراً جميلاً﴾**(١٨).

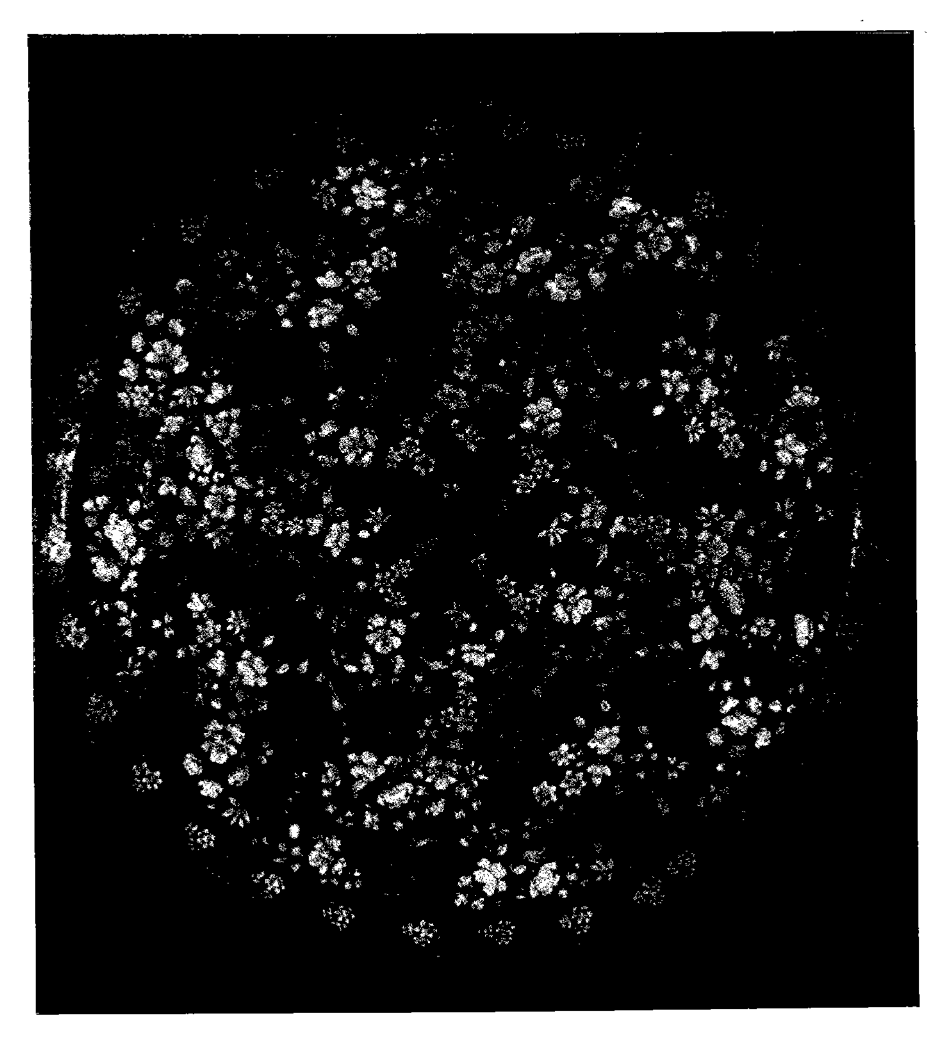
**﴿فاصبر صبراً جميلاً﴾**(١٩).

---

(١٤) سورة الإسراء، الآية: ٤٤.
(١٥) سورة الأحزاب، الآية ٢٨.
(١٦) سورة البقرة، الآية ٢٣١.
(١٧) سورة الحجر، الآية: ٨٥.
(١٨) سورة المزمل، الآية: ١٠.
(١٩) سورة المعارج، الآية: ٥.



سجـــادة
اقليم آراكِ، ايران ١٩٥٠



صينية مستديرة. إيران
القرن - ١٩ - متحف الفن الشرقي بموسكو

﴿ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون﴾[١٠].

هكـذا تصبح الحيـاة الزوجيـة، والطلاق، والصفـح، والصبر، والهجـر، وحتى متعة النظر إلى الأشياء والكائنات.. الخ.. أفْعالاً جميلة.

---

(٢٠) سورة النحل، الآية: ٦.

والمولِّد لهذه الأفعال الجميلة هو الإيمان بالله، إن الإيمان وحده هو القادر على أن يحول فعلاً هو في الأصل قبيح فيه قطع وإلغاء، مثل فعل الطلاق إلى فعل جميل فيه وصل واتصال، وهذا يستفاد من موقع ودلالة اللفظتين في الآيتين الأولى والثانية (جميلاً، بمعروف).

العلاقات الإنسانية النبيلة هي من موضوعات الجمال ومظاهره، والإيمان وحده الذي يحافظ على استمرار هذه العلاقات حتى في أعلى درجات تأزمها: التسريح، والهجر، والأذى.

الإنسان هو أعلى قيمة جمالية في الكون فطرها الله، والأصل في خلقه أنه جسداً وروحاً خلق في أعلى درجات الجمال **﴿لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم﴾**[٢١]. بهذا فهو وحده المؤهل ليكون خليفةً «لكلي الجمال» في الأرض، وبعد هذه الفطرة الأولى «كل مولود يولد على الفطرة»[٢٢] يبقى معرضاً لأحد ارتدادين، الأول هو الارتداد القبيح **﴿ثم رددناه أسفل سافلين﴾**[٢٣] أي أن طبيعة الارتداد مرتبطة بقيمتين جماليتين تجمعان النفس والحياة معاً هما:

١ ـ الإيمان.

٢ ـ الفعل الاجتماعي.

وإذا كان الإنسان هو أعلى قيمة جمالية في الكون فطرها الله، فإن الرسول ﷺ هو النموذج الأعلى لهذه القيمة الجمالية لما انفرد به من أفعال الجمال النفسية والاجتماعية:

**﴿ولو كنت فظاً غليظ القلب لانفضوا من حولك﴾**[٢٥].

**﴿لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنّتم، حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم﴾**[٢٦].

---

(٢١) سورة التين، الآية: ٤.

(٢٢) حديث نبوي.

(٢٣) و (٢٤) سورة التين، الآية ٥، ٦.

(٢٥) سورة آل عمران، الآية ١٥٩.

(٢٦) سورة التوبة، الآية: ١٢٨.

﴿إنه لقول رسول كريم، ذي قوة عند ذي العرش مكين﴾[٢٧].

إن الإيمان بالله وما ينجم عنه من منظومات أخلاقية نبيلة وعلاقات حياتية، وإن اللاإيمان وما ينجم عنه أيضاً، قضية جمالية بقدر ما هي فكرية أيضاً، في الإيمان الحق يكون الجمال وفي اللاإيمان يكون القبح، وهما حدا الجمال: الإيجابي والسلبي.

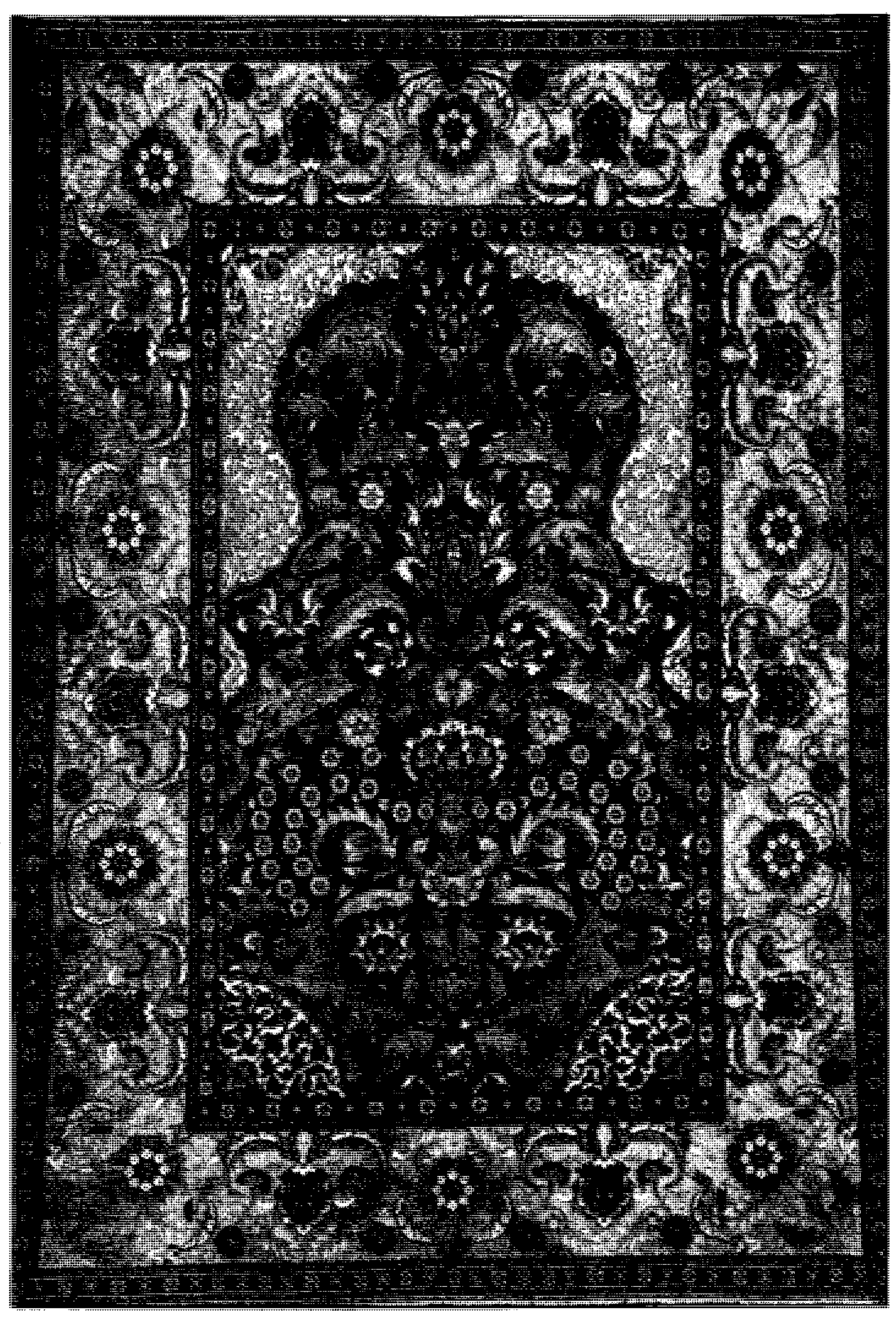
لا بد لكل إنسان: مفكر أو أديب أو فنان، أو من العامة، أن يؤمن بشيء ما، قضية ما، فكرة ما، ليكون لحياته معنى ولنتاجه قيمة، وما يؤمن به الأديب أو المفكر أو الفنان يكون مادة إبداعه، وقيم الجمال ونسبه ستختلف باختلاف ما يؤمن به الأفراد أو الجماعات، فالعفة والشرف مثلاً في مجتمع يؤمن بالقيم الروحية هما فعلان جميلان، ولكنهما في مجتمع لا يؤمن إلا بالقيم المادية، أو الذرائعية، هما فعلان قبيحان. والدفاع عن الوطن والمطالبة بالحق المشروع والحرية هما فعلان جميلان في مجتمع يعاني من الاحتلال، ولكنهما فعلان قبيحان، وهما ضرب من الإرهاب من وجهة نظر المستَعْمِر ومقاييسه الجمالية.

إذن لا بد من البحث عن وحدة قياسية عامة ومشتركة بها توزن جمالات الأشياء وتقاس..

والإيمان بالله ـ وحدَه ـ الذي يعطينا هذه الوحدة القياسية العامة والمشتركة ورغم أنها تكاد تكون واحدة في جميع الديانات التوحيدية والسامِيَة إلا أنها بلغت في الإسلام حد الكمال.

---

(٢٧) سورة التكوير، الآية: ١٩.



سجادة صلاة تركية، النصف الثاني من القرن ١٦
من محفوظات المتحف النمسوي ـ فينار

# الجانب الفني

## وحدة في التنوع الفني الإسلامي

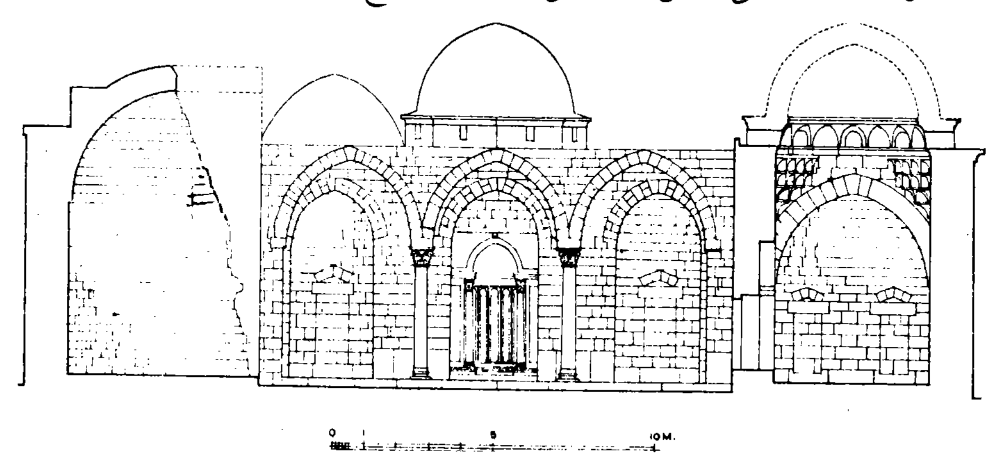
لم يكن الإسلام كغيره من الأديان التي تحددها الطقوس والواجبات، وإنما كان عقيدة تكامل فيها بناء معرفي شامل للكون والإنسان والحياتين: الدنيا والآخرة، انطبعت به جميع النشاطات الحضارية في المجتمعات الإسلامية، ومن هذا البناء المعرفي الشامل والموحد تنبثق الفنون الإسلامية بجمالياتها التي تنظمها الوحدة في التنوع كمظهر ومجتلى للمعرفة الإسلامية.

إن البحث في الجانب الفني من الجماليات الإسلامية يردُّنا بالضرورة إلى منطلقات الوعي الجمالي في الفكر الإسلامي: الوحدة والتوحيد والحركة.

وإن بعض الدارسين الغربيين تناولوا مفهوم الفن الإسلامي مثل: أوليغ غرابر في كتابه «تكوّن الفن الإسلامي» حيث أجرى دراسة معمقة للرقش العربي Arabesque وبابادوبولو في كتابه الإسلام والفن الإسلامي حيث درس فن المنمنمات الإسلامي Miniature وقد وجدا في هذين الفنين ملامح الفلسفة الإسلامية والمعاني الإسلامية.

غيـر أن معاني الفكـر الإسلامي تتجـاوز هذين الفنين لتـظهـر في مختلف أنـواع الفنون الـزخرفيـة والتصويـرية، وفي الخط العـربي، وفي العمـارة، وفي الآداب، وفي الفنون الصناعية، بحيث يسبغ هـذا الفكر على التـراث الإسلامي صفة الوحدة بالرغم من الاختلافـات الأسلوبية الشكليـة التي توجـد تحت مظلة الحضارة الإسلامية العالمية والتي تمنح هذا التراث، غنىً أكبر وتنوعاً.

في كتاب تراث الإسلام الذي صنفه شاخت وبوزورث يشير أوليج جرابـار إلى هذه الوحدة بقوله[1] «كلما تحدثنا عن التراث الفريـد الذي خلفتـه الحضارة الإسلامية للعالم في صورة فنونها المتنوعة فإننا نسلم بأن هذا التراث من الناحيـة الجمالية يكوّن وحدة شاملة متصلة أجزاؤها بعضها ببعض، وربمـا كنا على علم بـالاختلافـات الشكلية التي وجـدت في الأقاليم المتنـوعة التي تضمهـا السـاحـة الشاسعة لعالم الإسلام، ولكننا نظل نؤيد الرأي القـائل بـأن هذه الـوحدة تـربط أجزاءها بعضها إلى بعض خصائص عامة ذات طابع غالـب موحد».




مدرسة الظاهرية بحلب وتضم ضريح ملك حلب غازي بن صلاح الدين الأيوبي: ارتفاع القبلية

هذه الشخصية الفنية الموحدة في العالم الإسـلامي بدأت تتعـرض للتعدد والتبعثـر والضيـاع نتيجـة اختـراقـات الغـرب الفكـريـة والثقـافيـة والسيـاسيـة

(١) تراث الإسلام ج ٢ سلسلة عالم المعرفة العدد ١١.

والاجتماعية، وهـذه الاختراقـات لم تبلغ أَوْجَها في عهـد الاستعمار، وإنمـا في الفترة التي تلته، والتي شهـدت انزيـاحاً أعمى نحـو ثقافـة الغرب الاستعمـاري ومدارسه في الفن والسلوك والعمران والاجتماع بدعوى زائفة هي اللحاق بـركب التقدم.

وإن الانزياح الحضاري هو أخطر ما يتعرض له اليوم العالم الإسلامي، بل إن فرص اللحاق بركب التطور العلمي والتكنـولوجي المعـاصر، وتحقيق إبـداعات عـالية في الفنـون والآداب ومختلف أنواع المعـارف والثقافـات هي في تمسكنـا بحضارتنا وإغنائنا لها أكثر من انزياحنا عنها وانجرافنا نحو الآخر.

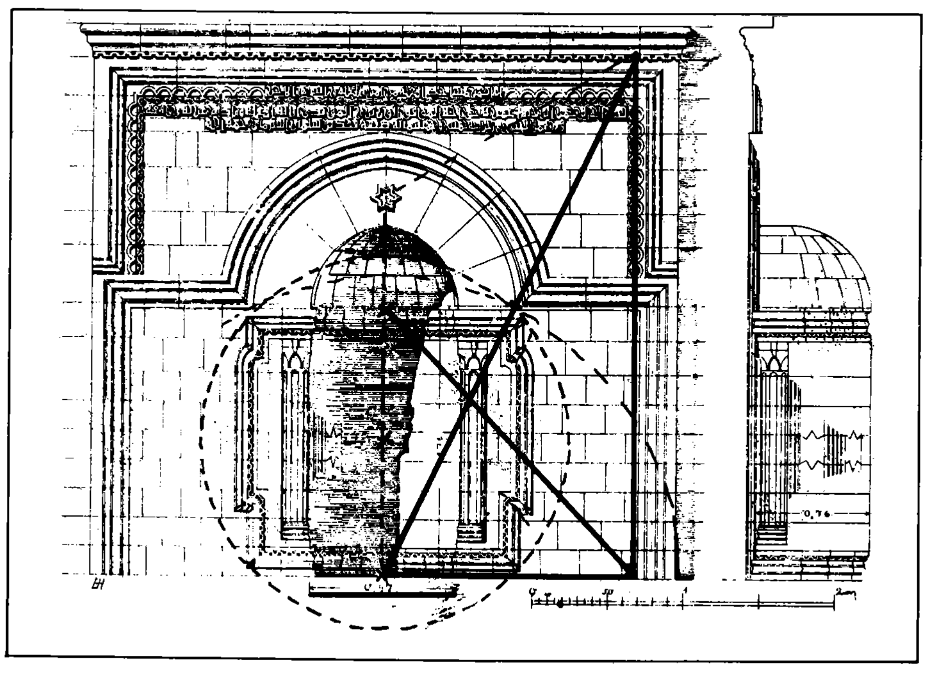


## جماليات إسلامية في خطة المدينة:

يذكر الفيروز آبادي في قاموسه أن المدينة تعادل الأمـة[٢]، وعندمـا أسس

(٢) القاموس المحيط ج ٤ ط بولاق ١٢٨٩ هـ.

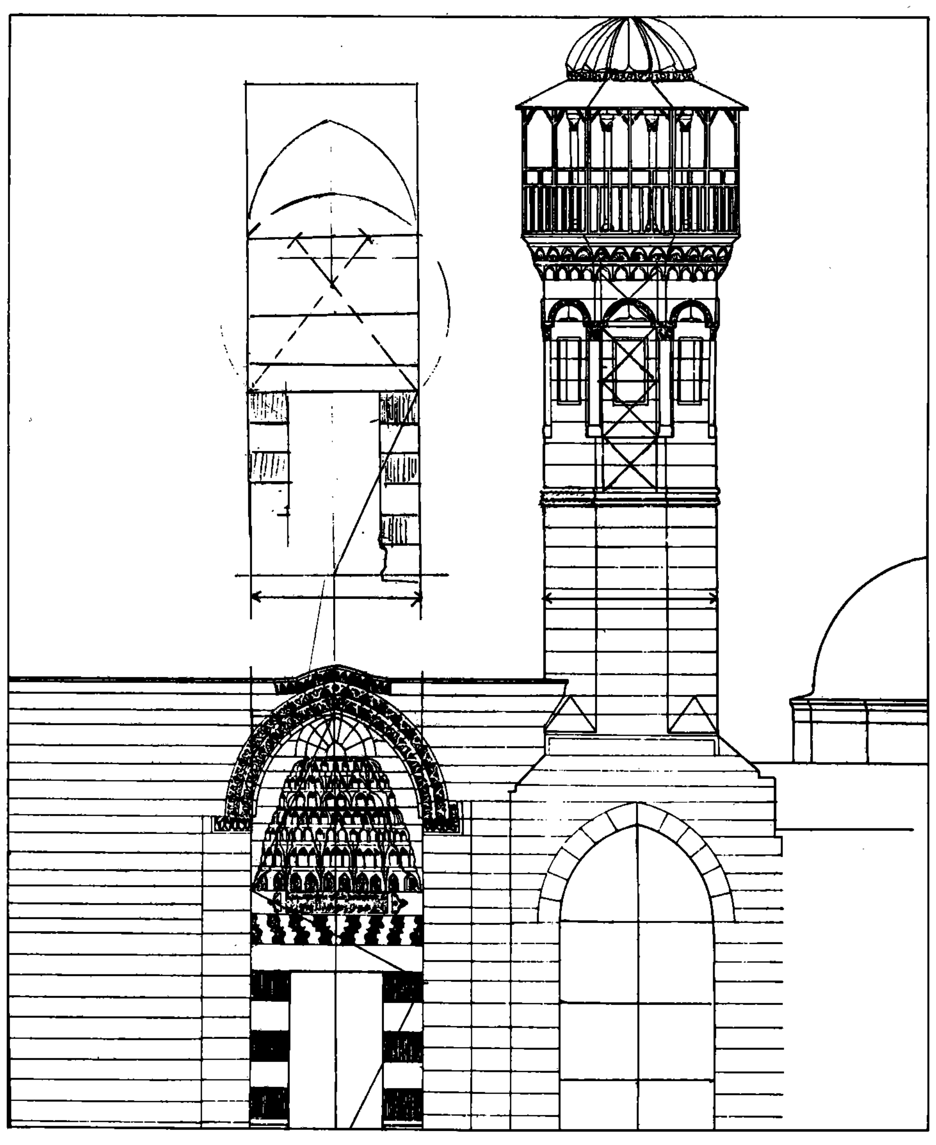
الرسول ﷺ في يثرب دولة الإسلام سماها «المدينة»، ولهذا دلالته الحضارية، فالإسلام دين الاجتماع، يحرص على تواجد «الهيئة الاجتماعية» التي تنظمها سياسة الاجتماع.



ارتفاع محراب مقام ابراهيم الخليل (ع)

وجاء عن الرسول ﷺ قوله: «لا جمعة ولا تشريق ولا أضحى إلا في مصر جامع». وفي حديث آخر: «إلا في مصر جامع أو مدينة عظيمة». والمصر وطن مجتمع المنازل تتوفر فيه شروط الهيئة الاجتماعية.

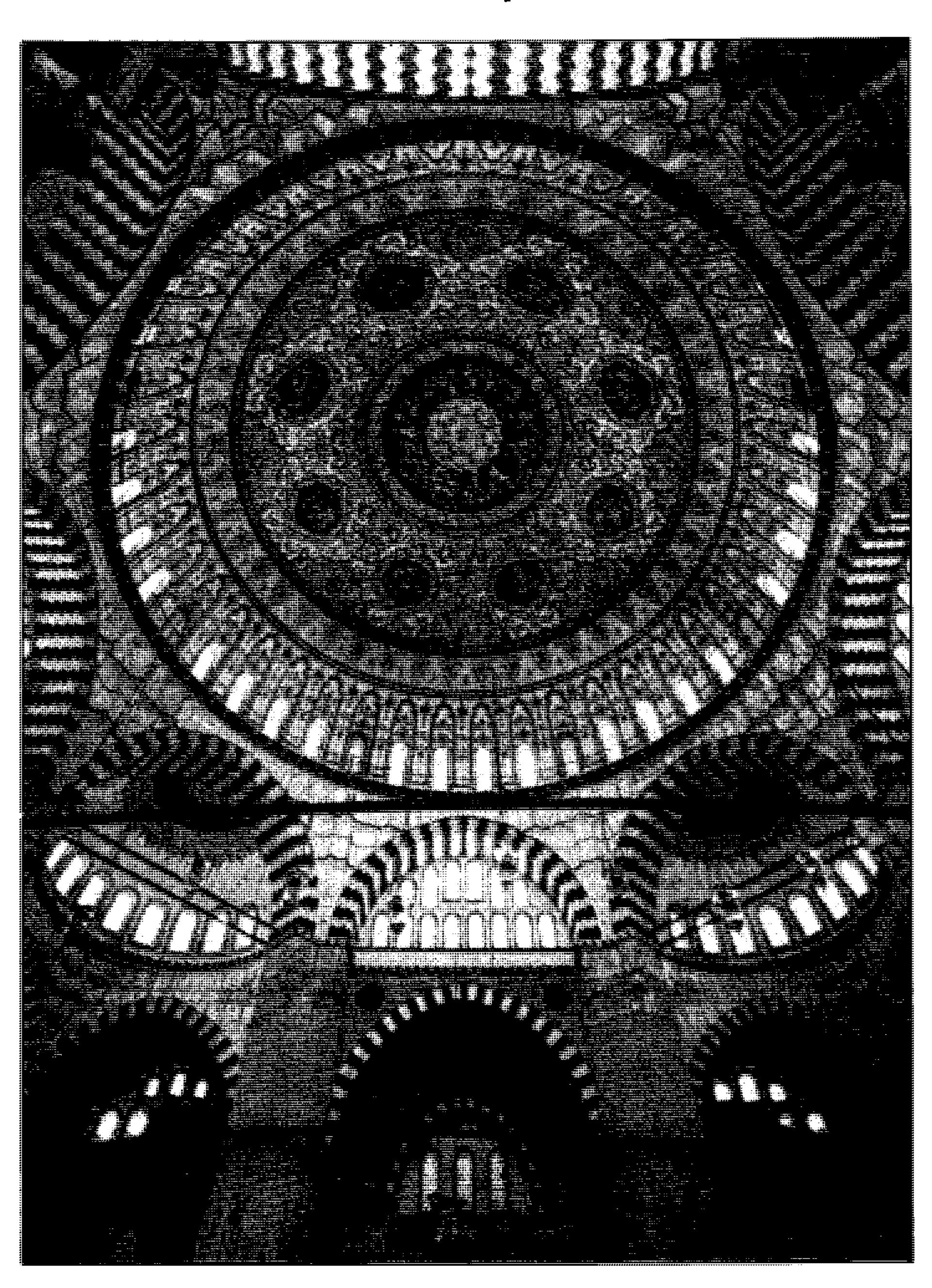
ودعوة الإسلام إلى الاجتماع، تنطلق من حاجة الإنسان الاجتماعية والنفسية والروحية إلى حياة تتوفر فيها شروط الأمن والاستقرار والخدمات الاجتماعية والثقافية والمعيشية، والعلاقات الروحية الجمعية. ولهذا فإن المدينة الإسلامية تضع هذه الحاجات الضرورية موضع الاعتبار، وبها تتميز عن غيرها، وتتجلى في خطتها وعمارتها منطلقات الوعي الجمالي الإسلامي في الوحدة والتوحيد والحركة.



جامع الطواشي بحلب من الطراز المملوكي

فالمدينة الإسلامية تشكل بمركزها وأريافها وحدة تقع في إطار وحدة كلية في منظومة المدن في الدولة الإسلامية، وفي المدينة الكبيرة تقوم أحياء تشكل وحدات صغرى تنتظم فيها المساجد والجوامع والمدارس والأسواق والخانات والحمامات ودور السكن وحلبات الفروسية، ومعاطن الإبل ومرابض الخيل

«قديماً»، وفق دراسة عمرانية تجسد المعاني الإسلامية، وهناك المؤسسات الصحية والتربوية والجهادية الأخرى في المدينة كالمستشفيات، والمدارس الكبرى، وحلبات التدريب العسكري.



ويلاحظ في خطة العمران وفق الجماليات الإسلامية أن يكون السوق في مكان من الحي السكني تنتهي إليه دروبه من غير أن يكشف عورته، وهناك حوانيت مفردة تتوزع في الحي للحاجات السريعة، يشترط في أي حانوت أن لا يكون في مواجهة بيت فيكشف عورته.

أما الحمام فيقوم بمعزل عن السوق لأن النساء يقصدنه نهاراً، وروعي أن تكون الحمامات قريبة من المساجد لأسباب الطهارة والعبادة، أما الحمامات الخاصة بالرجال فيمكن أن تقوم ضمن الأسواق.

ويستطيع المرء أن يأخذ حاجاته الضرورية من سوق الحي وحوانيته، وأن يحصل على حاجاته الأخرى من أسواق المدينة المتخصصة المتواجدة في مركزها.

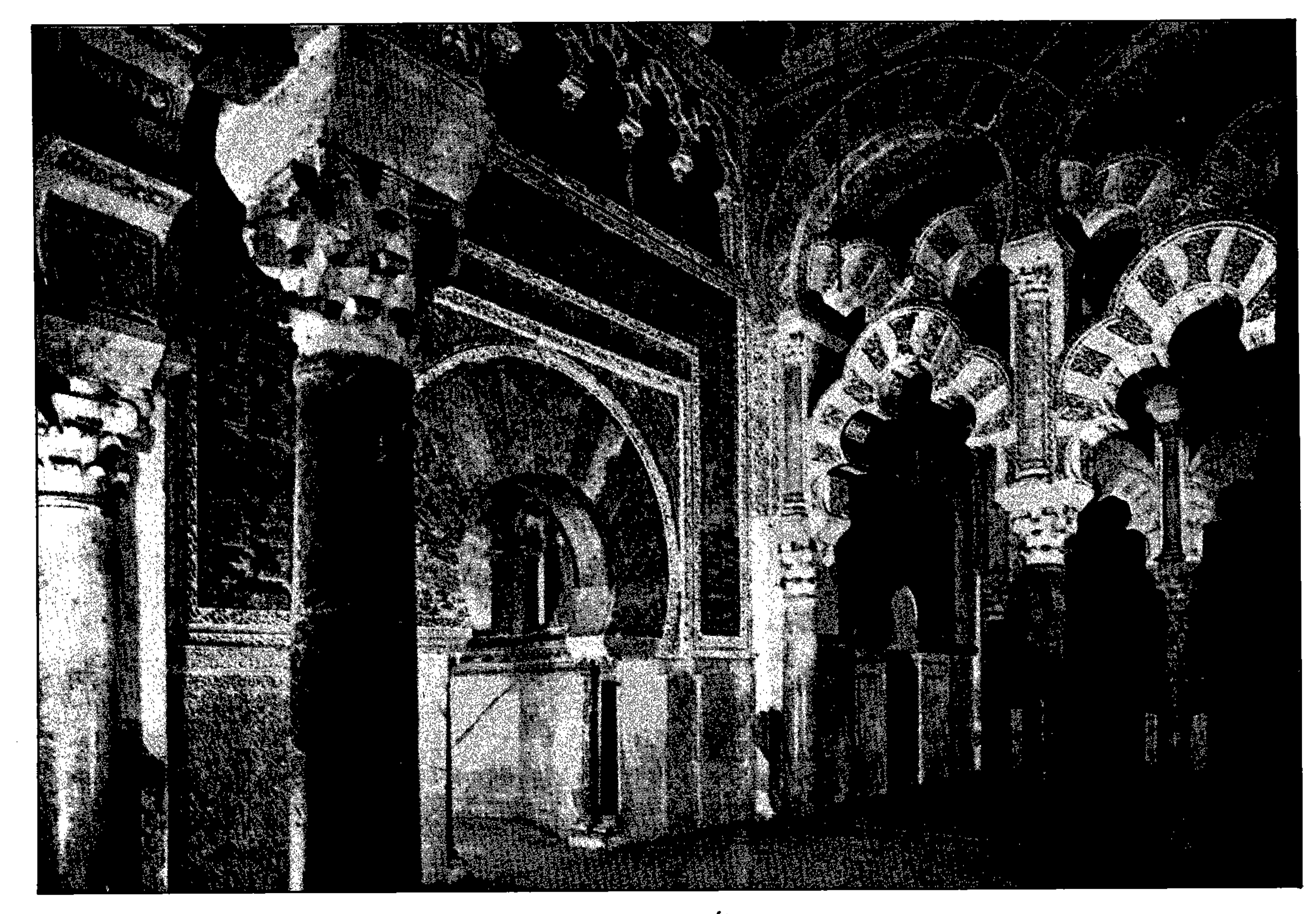
والفكر الإسلامي يربط ما بين الاقتصاد والعمارة والعدل، فقالوا: لا جباية إلا بعمارة، ولا عمارة إلا بعدل، والظلم سياسياً كان أو اجتماعياً يؤدي إلى خراب العمارة. وقديماً كانت المساجد والجوامع التي تتوزع في الحي يتخذ منها مدارس، ثم بنيت المدارس العديدة وبخاصة في العهود الأتابكية والأيوبية والمملوكية والعثمانية، فلم تبطل وظيفتها الأولى كمسجد، بل توسعت فكانت مدرسة وجامعاً ورباطاً[٣]، ومن الرُبُط ما هو مخصص للرجال ومنها ما هو مخصص للنساء.

ومن الجماليات الإسلامية أن لا تطاول في البنيان فهو يكشف حرمات المنازل الواطئة، ومظهر من مظاهر الاستكبار في الغنى، وتعميق للفروق الطبقية وإيذاء للمستضعفين يعادل الاختيال والمشي في الأرض مرحاً، و ﴿**إن الله لا يحب كل مختالٍ فخور**﴾[٤]. وقد جعله الرسول ﷺ من علامات الساعة.

---

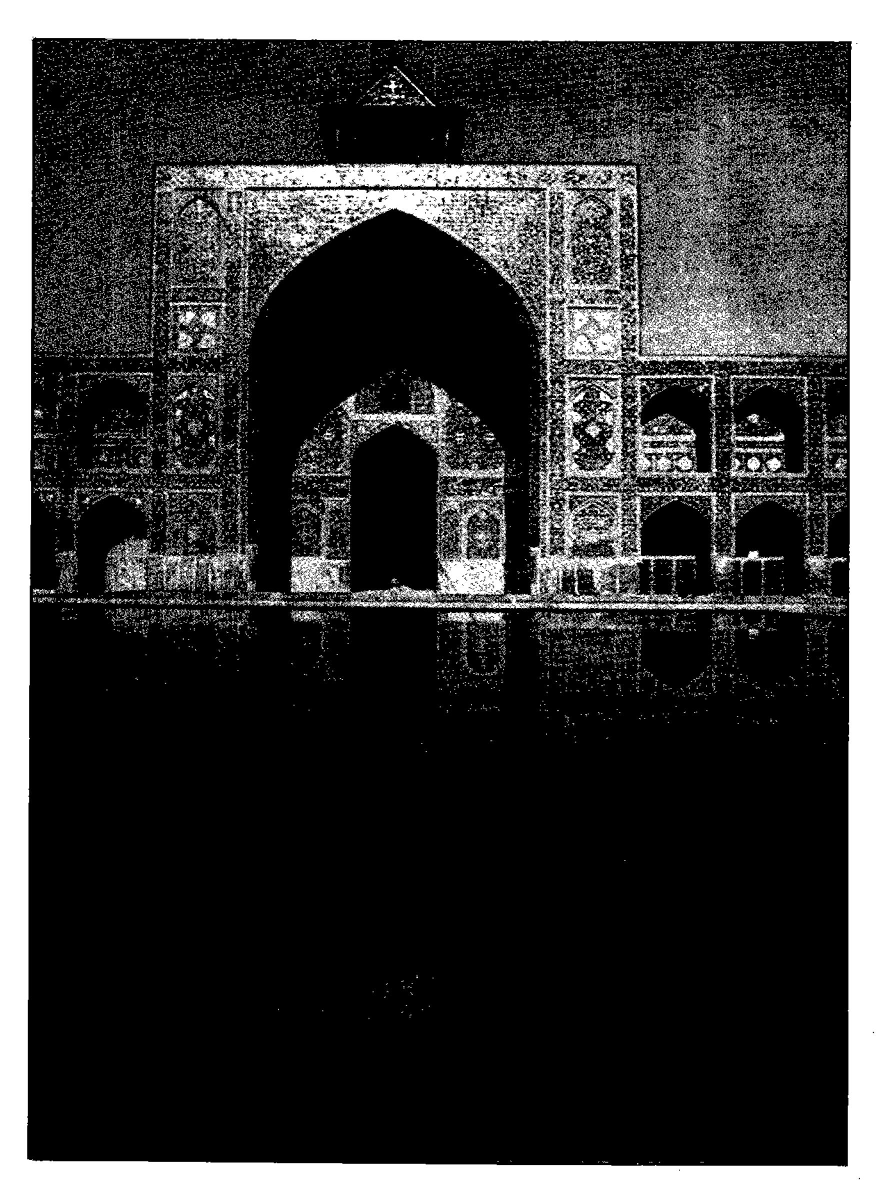
(٣) الرباط: مكان لإقامة الدعاة الذين يشحذون همم الجنود للجهاد، وشيوخ الصوفية، وأبناء السبيل، أول رباط تأسس في الإسلام عام ١١٥٥ م، وهناك ربط لسكن الجنود كالرباط العسكري بحلب أنشأه ابراهيم باشا المصري.

(٤) سورة لقمان، الآية: ١٨.



غابة الأعمدة جامع قرطبة





**مسجد في اصفهان ـ ايران ـ بدأ انشاؤه سنة ١٦١٢ وتم بناؤه سنة ١٦٣٠ م.**

---

ومنها انعدام انفتاح البيوت على الشارع بنوافذ، فإن وجدت فضيقة وتكون في البوابات المتفرعة عن الجادة الكبرى، فالبيوت تختفي وراء جدران صماء تحافظ على حرماتها وكينونتها الداخلية.

ومنازل الحي في المدينة الإسلامية متجاورة متلاصقة، وبدأ هذا التلاصق في المدينة المنورة بعد الهجرة، وله أغراض دفاعية فهو يسمح بتحقيق وحدة الحي والدفاع عنه عند هجوم العدو، وأغراض اجتماعية ونفسية فهو يحقق نوعاً من الحميمية والقربى والتآزر في العلاقات بين سكانه وينفي الوحشة والتفرقة.

ولا تقوم خطة المدينة الإسلامية في العمران على التناظر والشوارع المتعامدة المستقيمة مثلما هي عليه في المدن الهيلينستية، وإنما تنحني وتتعرج جاداتها وأزقتها وتكثر فيها الملاوي والتفرعات والبوابات لأغراض دفاعية وبما يحقق مبدأ الحركة الذي تحدثنا عنه في المنطلقات، ويعطي المدينة أو الحي إيقاعاً هارمونياً جمالياً خاصاً ومحبباً في نسيجها العمراني يحتفظ دائماً بمفاجآت للسالك فيها، وهذه الإيقاعات في الأنسجة العمرانية الإسلامية هي في روحها وجوهرها استفادها المعمار الإسلامي ـ ربما عن غير قصد ـ من الإيقاعات المعجزة الجديدة في الآيات القرآنية التي ما هي بالشعر ولا بالنثر، والتي تأثرت روحه ووعيه الجمالي بها.

وعلى العموم فإن خطة العمران تجعل من الحي في المدينة، ومن المدينة كمجموعة أحياء كلاً واحداً متواداً متراحماً كالجسد الإنساني، وهذا الوعي الجمالي في التخطيط العمراني ينبثق من صميم الفكر الإسلامي، يقول الرسول ﷺ: «مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى».

ولهذا التواد العمراني خصائص تتجاوز الفرادة الجمالية إلى جعله مركزاً حضارياً موحَّداً، وهو ما تفتقده المدن الحديثة في ديار الإسلام التي تقوم خطتها على أنظمة غربية بحيث تتسع الفروق في الثقافة والعمران والاجتماع بين الأحياء الشعبية والأحياء الحديثة التي تسكنها غالباً طبقات مترفة.

ويلاحظ المرء أن ظهور الإسلام كقوة حضارية جديدة على خارطة التاريخ كان له أكبر الأثر في نشوء مدن لم تكن ذات خصائص متشابهة فحسب وإنما كانت بمثابة مراكز حضارية حملت لواء الفكر والثقافة والعلوم والفنون وذلك

بحكم تكويناتها السياسية والاجتماعية والعمرانية النابعة من روح التوحيد الإسلامي، وما كان التعدد في الوحدة إلا مصدر ثراء وتنوعاً للجماليات الإسلامية في نتاجاتها الحضارية.



الجامع الأموي ـ دمشق ـ ويلاحظ تزاوج الفن الإسلامي والشكل البيزنطي ذلك أن المكان حول من كنيسة إلى جامع

إن الإتهامات التي وجهها بعض الباحثين الغربيين للمدينة الإسلامية مثل سوفاجيه وبلانهول وجردبناوم وسيترن[٥] حول الفوضى والاضطراب في خطط المدن الإسلامية، وأنها انحطاط وتشويه لنظام المدينة الهلنستيه كما يرى ستيرن، وسوفاجيه في دراسته عن حلب ودمشق واللاذقية، هذه الاتهامات لا تفتقد فحسب إلى النظرة الموضوعية وإنما تدل على عدم وعي لمنطلقات الفكر الإسلامي، وعلى جهل بإيقاعات الجمال الإسلامي.

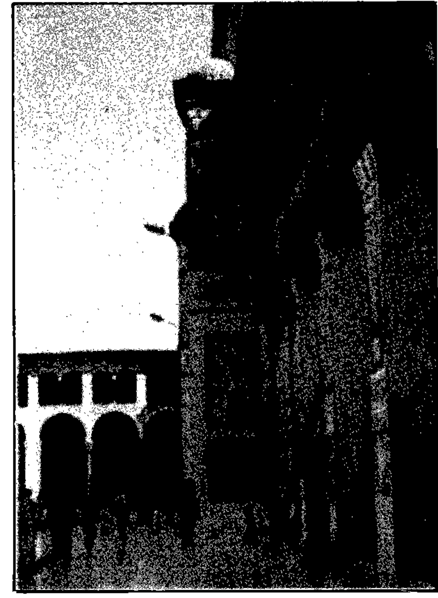
## جماليات إسلامية في العمارة:

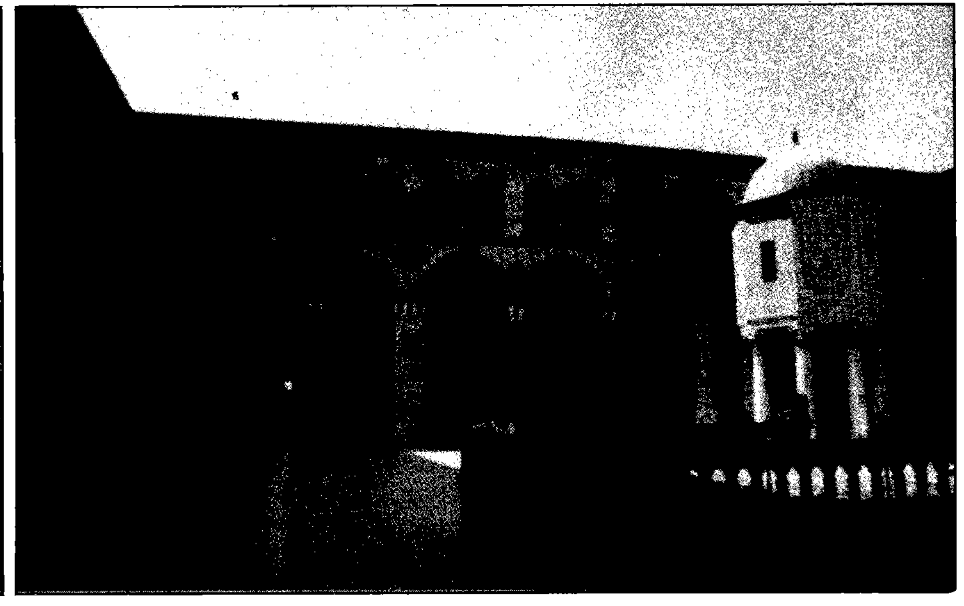
المسجد هو أبرز المنشآت الدينية والمدنية في الإسلام، فقد كان مكان الصلاة، والمدرسة التي يتعلم فيها أبناء المسلمين، ودار الإمارة تدار منه شؤون الحكم وتستقبل فيه الوفود، ودار العدل والقضاء، والمقر العسكري منه تجيش الجيوش، ولهذا فإن المسجد كان أول ما يختط عند إنشاء المدن الإسلامية، فإن المسجد الجامع الذي يقوم وسط المدينة أو وسط أحيائها السكنية المكتظة، كانت تقام فيه صلاة الجمعة والأعياد، أما المساجد الأخرى التي ظهرت بالضرورة فكانت للصلوات الخمس، ومع اتساع المدن أكثر تعددت المساجد والجوامع، ومهما يكن فإن المسجد في الإسلام هو المظهر المكاني لمنطلقات الفكر الإسلامي في التوحيد حيث يدعو المسلمين صوتُ الله أكبر، وفي الوحدة حيث تتأكد وحدة المسلمين وروح الاجتماع على شكل ممارسة عبادية حياتية خمس مرات يومياً وفي الجمعات والأعياد، وفي الحركة حيث يسعى الناس من أرجاء المدينة إلى المسجد للتفكر والعبادة وتعميق الروابط الروحية والاجتماعية.

العناصر المعمارية في المسجد تتألف من المئذنة والقبة والقبليّة (الحرم) والمنبر والمحراب. وصحن المسجد.

---

- Sauvaget: ALEP (٥)
- VonGrunbaum: the stracture of the muslimtown in islam
- Stern: OPCIT.P.P. - 29 - 30.





جانب من صحن الجامع الأموي، دمشق

نشأت الحاجة إلى المئذنة مع اتساع المدينة وارتفاع مبانيها، وصعوبة إيصال صوت المؤذن إلا من ارتفاع أعلى من مستوى سطح الجامع، ربما كانت أول مئذنة في الإسلام هي مئذنة الجامع الأموي بدمشق، ورغم اختلاف أشكال المآذن من مربعة إلى مضلعة إلى اسطوانية فإنها بارتقائها نحو الأعلى تعبر عن السمو وتفكر المؤمن بالسماء، وتوقه إلى الله، وكأنها الحرف الأول من كلمة «الله» أي الألف، وعادة ما تقوم المئذنة فوق باب الجامع أو في زاوية منه فوق الجدار، فهي تشكل مع بقية هيكل المسجد كلمة «الله»، فصحن الجامع المفتوح بين جدارين هو اللاّمان، أما القبلية المسقوفة فهي الهاء من كلمة الله، وأما القبة التي ترمُز إلى القبة السماوية وتساعد المؤمن بفضائها على الخشوع والتفكر فهي انحناءة الهاء العليا.

تنفتح النوافذ على جوانب القبة في الأعلى فيدخل منها شعاع الشمس، وتتدلى من وسطها ثريا كبيرة، وهكذا تبدو القبة كسماء تهبط منها الأنوار.

وفي صدر القبلية يقوم المحراب والمنبر حيث تعلو كلمة الله وتعاليم الإسلام.

إن حركة المؤمن الروحية والمادية منذ سماعه الصوت «الله أكبر» من أعلى المئذنة إلى عبوره الفضاء المفتوح إلى دخوله الفضاء المغلق ليقف بين يدي الله مباشرة، هذه الحركة تماثلها تماماً حركة معمارية المسجد، ورغم اختلاف الطرز المعمارية، وضيق الفضاء المفتوح أحياناً واتساع الفضاء المقبب بدواعي المساحات المتاحة للبناء، وتقدم المئذنة إلى الوسط وبخاصة في العصر العثماني فإن الدلالة تبقى قائمة، وليس ثمة إلا تشكيل جديد في الكتابة المعمارية لكلمة «الله».

دلالة مشابهة لهذه نجدها في التكوين المعماري للمنبر، أما المحراب بشكله المنحني المقوس المعهود، عدا عن وظيفته في تعيين اتجاه القبلة وتوزيع الصوت وإعطائه مكاناً قيادياً متميزاً للإمام، فإنه يبدو في الدلالة كبوابة «روحية» يعبرها المصلون في مسيرة خاشعة يقودها الإمام نحو الله.

رمز القبة يتكرر في الحمامات الإسلامية كحمامات دمشق وحلب، غير أنها في هذه المرة تنفتح فيها قمريات كثيرة مزججة بزجاج ملون، تأخذ أشكالاً في غاية الجمال يتوسطها على الأغلب نجمة كبيرة، وعندما ينسكب نور الشمس من خلالها ليضيء الحمام، فإنها تبدو كقبة سماوية حقيقية، وثمة قباب أصْغر توفر الضوء لحجرات الاستحمام العديدة.

رغم بعد عهدي بارتياد الحمام العام وهذا عائد إلى ظهور حمامات البيوت إلا أن أكثر ما ينطبع في ذاكرتي هو الجوّاني حيث تقوم في وسطه مكان البِرَكة الرومانية القديمة مصِطبة تأخذ مساحة واسعة مبلطة ومرتفعة قليلاً أحجارها تكاد تشتعل بالحرارة اللاهبة لوقوع بيت النار تحتها، وتقوم فوقها القبة الكبيرة المزججة، وما اقتربت منها يوماً وراوحت النظر بين الأرضية الملتهبة والقبة التي يهبط منها النور إلا تذكرت نار جهنم، بل إنني وأنا صغير كانت تنطبع في مخيلتي صورة مكانية لنار الآخرة لا تتعدى في شكلها هذه الأرضية الحامية في الحمام.

والحمام الإسلامي لم يكن لا في معماريته ولا وظيفته مثل الحمام الروماني كما اعتقد بلانهول، فالحمام الروماني الذي يتصف باتساع وامتداد مساحته الجوانية وبركة الاستحمام الكبيرة ذات الماء الراكد، والجماعية «رجالاً ونساء» ومن حولها مشاجب الثياب، لم يكن في معماريته هذه مكاناً للاستحمام فحسب وإنما كان مكاناً للمجون والممارسات الجنسية، بينما يتصف الحمام الإسلامي من الناحية المعمارية، بالإضافة إلى ما ذكرت عن بيت النار والقبة وما يثيران في التصور، بكونه مكاناً يوفر للمستحمين الماء النظيف الجاري، ودواعي الاحتشام والعفة، فليس هناك من بركة استحمام يغطس الناس فيها عراة متقابلين، وإنما هناك حجرات فردية أو تتسع لعائلة تحجب المستحم فيها عن العيون ستارة تعلق على عارضة في مدخل الحجرة، وهناك الوسطاني الذي يحتفظ بدرجة حرارة معتدلة بين القسمين تمنع عن المستحم التعرض للتغير المفاجىء في درجة الحرارة، وهناك البرّاني الذي تنتشر على جوانبه مصاطب عالية يجلس عليها رواد الحمام، وهي محطة للراحة قبل الاستحمام وبعده،

ولخلع الثياب وارتدائها، وقد اكتسب البراني وظيفة أخرى حيث أصبحت تقام فيه الأفراح. أما البركة وسط البراني والنافورة التي تتدفق منها المياه فهما متعة للنظر.

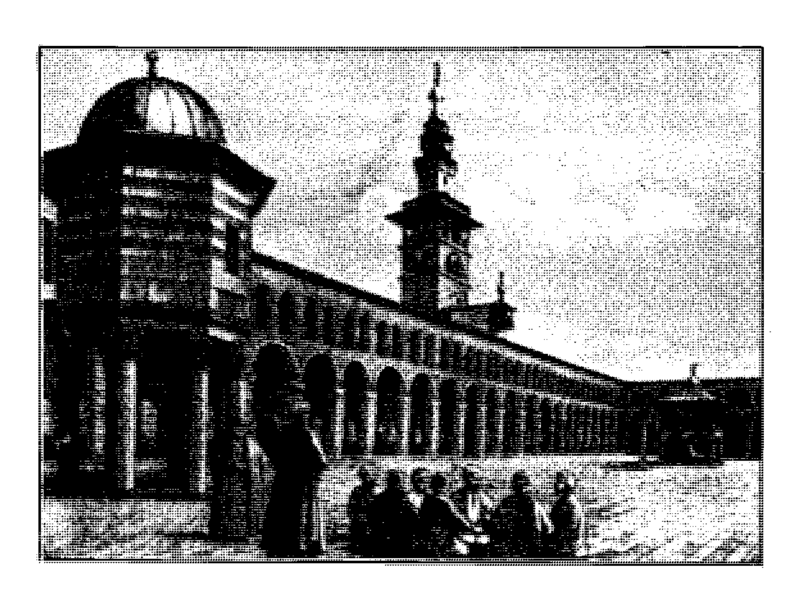
هذه الجماليات المعمارية مغايرة تماماً لما هي عليه في الحمام الروماني لأنها نابعة من المعاني الإسلامية والوعي الجمالي الجديد الذي جاءت به تعاليم الدين الحنيف.

في البيت الإسلامي، ونأخذ نموذجاً له البيت العربي الإسلامي القديم، نلاحظ أيضاً اعتماد هندسته على معانٍ وجماليات إسلامية. وأول ما يلاحظ فيه أنه ينفتح إلى الداخل بنوافذه بعكس البيت الغربي الذي ينفتح إلى الخارج، فالبيت هو مملكة الفرد له خصوصيته وحرمته وأسراره.

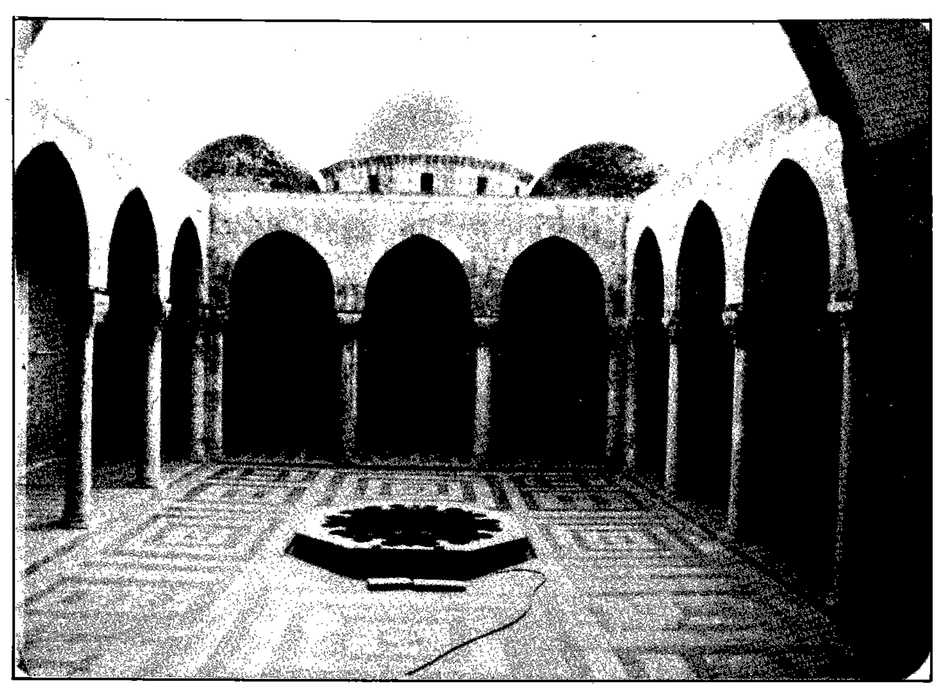
جدران البيوت من الخارج صماء كسور ممتد بصرامة، ليس هنالك غير أبواب البيوت، وتتساوى جميع الدور في مظهرها الخارجي سواء أكانت داخليتها ثرية أم فقيرة، لئلا يتأذى الفقير من مظهر غِنىً يورث في نفسه الحسرات.

فإذا انفتح الباب فغالباً ما يكون هناك ممر طويل كأنه الصراط المؤدي إلى جنة الفرد، وله وظيفة صحّية باحتفاظه بدرجة حرارة معتدلة تكون وسطاً بين الجو الخارجي والداخلي، وينتهي الممر بأرض الحوش (صحن الدار) وهي فضاء مفتوح على السماء مباشرة يقوم في وسطه الحوض والزريعة والبئر وأشجار ذات ثمار وأزهار، والبيت يعبق بمختلف الروائح الذكية من ياسمين وورد وريحان.

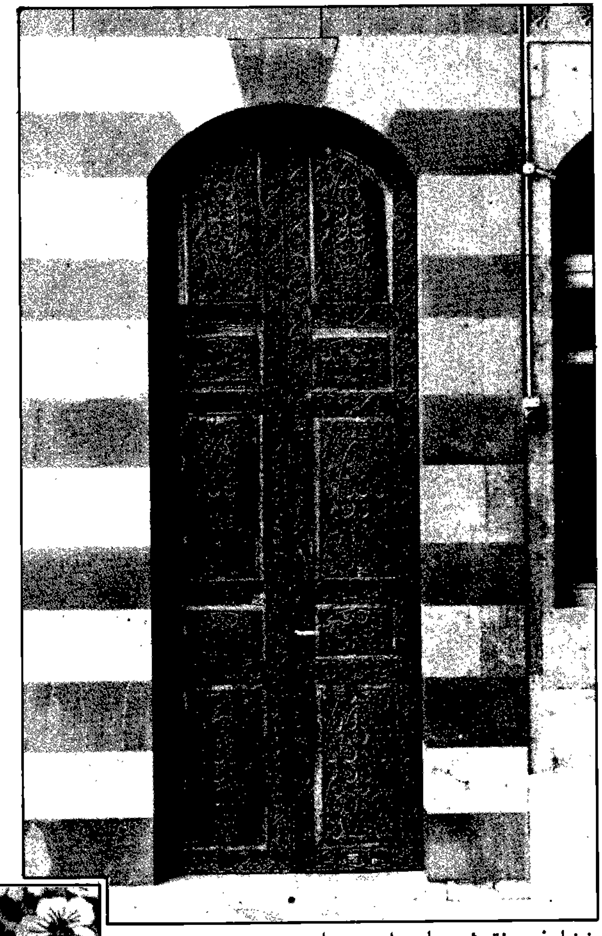
وحول أرض الحوش تتوزع الغرف الجانبية، ويقوم الإيوان، وهو مصطبة بين غرفتين تشرف على امتداد أرض الحوش تكون مراحاً للعائلة، للصبوح والغبوق، ومن أرض الحوش ينزل بدرجات إلى المغارة، أو إلى قبو المؤونة، ويرقى بالسلالم إلى الدور الثاني وهو المربّع، وهو مَرْبَع العائلة ومصيفها، وهناك القبة أيضاً، والسطح المسور صوناً للحرمات، وفيه تقضي العائلة ليالي الصيف ساهرة تتحدث وهي تتأمل السماء ونجومها والقمر الطالع.



ساحة المسجد الأموي بدمشق وحلقة من حلقات التعليم



جامع الفردوس بحلب، من الطراز الأيوبي، بنته ملكة حلب ضيفة خاتون عام ٦٣٣ هـ



زخارف ونقوش على باب: حلب



الحفر على الخشب

وفي زوايا البيت يبني السنونو أعشاشه، وعلى الشجرة تهجع العصافير، وتكثر على جدران البيت، وفوق الأبواب، والميازيب، النقوش الحجرية الجميلة المورقة، أو الهندسية، أو الخطوط التشكيلية لكلمات وجمل منقورة على الصخر مثل «الله» «ما شاء الله» «هذا من فضل ربي»، أما خشبيات الغرف فمزيّنة بزخرفات ومنمنات وآيات قرآنية أو أبيات من الشعر الزهدي والحكمي أو الغزلي العفيف.

وفي البيت كتبية في الحائط يضع فيها صاحب البيت المصحف المذهب، والكتب الدينية وبخاصة دلائل الخيرات، وبعض الكتب الأخرى حسب اهتمامات أفراد الأسرة وثقافتها.

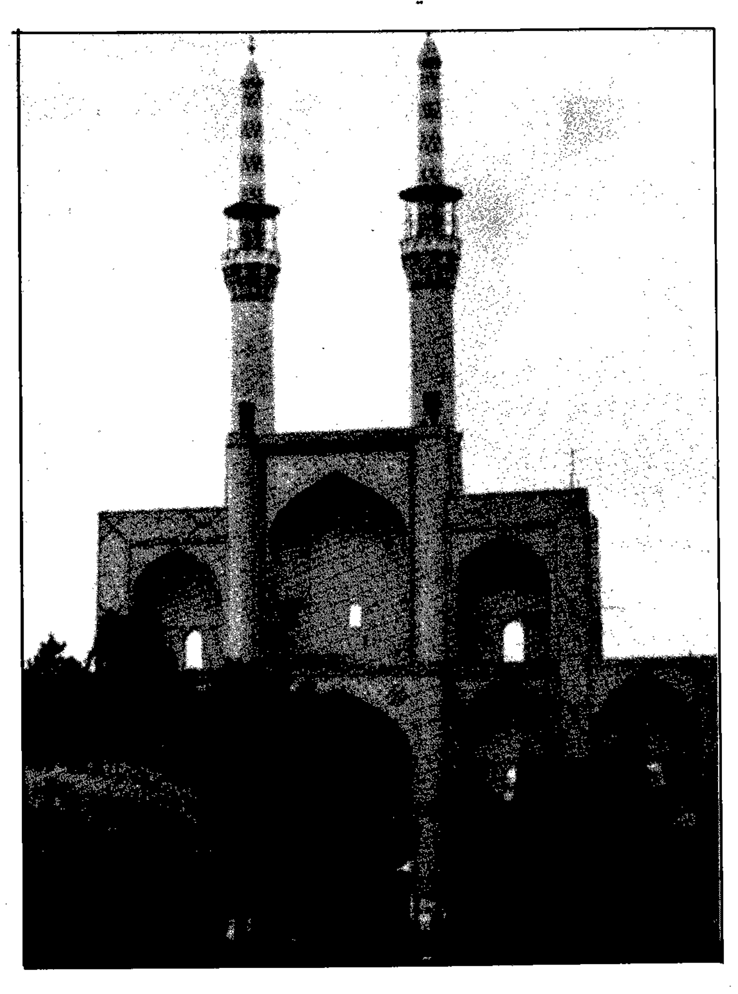
إن معمارية البيت الإسلامي بفضائه المفتوح والمغلق لا تختلف كثيراً عن معمارية المسجد، وإذا استعرضنا مكونات وأجزاء البيت الإسلامي من ممر وأرض حوش تنفتح على السماء، ونوافذ واطئة وعلوية تطل على صحن الدار، وغرفات فوقها غرفات تنبعث من نوافذها الأنوار تذكرك بغرفات الجنة، وسطح مصون يساعد على التأمل، ونقوش وكتابات ومساقط أضواء، وينبوع ماء، وحوض كأنه الكوثر، وروضة صغيرة تشدو على أغصانها الأطيار. . . إذا استعرضنا ذلك كله، نجد أن المسلم أراد أن يكون بيته صورة مصغرة للفردوس حسب التصور القرآني، وقد جاء المعمار المسلم ليحقق هذه الرغبة.

وفي البيوت الكبيرة التي يستقبل أصحابها الضيوف والوفود بحكم منصبهم أو تجارتهم مع البادية، دعت الحاجة إلى أن يتألف البيت من قسمين «السلاملك» المخصص للاستقبال، و«الحرملك» المخصص للعائلة، وفقاً للتعاليم الإسلامية التي تؤكد على حرمة البيت وخصوصيته، وتصون أهله من الاختلاط، ولا تكشف عورته على الغرباء.

وإن العودة إلى مخططات الأحياء في مدينة إسلامية كحلب مثلاً، توضح بأن الحي ليس كما وصفه بلانهول بالفوضى في التخطيط والاضطراب وعدم وجود وحدة تركيبية وإنما هو مرسوم بعناية حسب قواعد هندسية دقيقة تقوم في

معظمها على الخطوط الناظمة للدائرة على سطح شطرنجي، وتتحقق فيه جماليات إسلامية نابعة من صميم الفكر الإسلامي.

وفي بعض العمائر الدينية والمدنية من مساجد ومدارس وبيوت وحمامات تقف مدهوشاً وأنت ترى بأن المعمار المسلم القديم استخرج في هندسة عماراته المثلث الإنشائي في المستطيل الذهبي ليصل إلى أدق النسب في العمارة والتكوين والتشكيل مستلهماً روح الإسلام، ومجسداً الوعي الجمالي الجديد الذي حمله الفكر الإسلامي الخالد.



جامع في مدينة يزد ـ ايران



- صحن من الخزف، لعبة التحطيب.

- صحن من الخزف، عازفة العود.

بعد مسيرة طويلة للبشرية في بحثها وتوقها، جاء الإسلام ليحقق التوازن النهائي للإنسان، فيضبط العلاقة بين المادة والروح، العقل والنزعات والعواطف، الدنيا والآخرة، وبهذا استحق أن يكون خاتم الأديان السماوية، ونبيه خاتم الأنبياء:

«اعمل لدنياك كأنك تعيش أبداً، واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً».

**﴿وابتغِ فيما آتاك الله الدار الآخرة، ولا تنس نصيبك من الدنيا، وأحسن كما أحسن الله إليك، ولا تبغ الفساد في الأرض، إن الله لا يحب المفسدين﴾**[٦].

## جماليات تشكيلية في الرسوم والزخارف والنقوش:

وكان من الطبيعي أن يتوفر في أعمال الفن الإسلامي المتأثرة بمعاني الإسلام وقيمه في الجمال، التناسقُ العام والتوازن بين الأجزاء، أو بين الصورة ودلالاتها، مما يضفي كمالاً في التكوين الفني كله، ويجعل هذه الفنون تتكلم اللغة نفسها مهما اختلفت أساليبها وأنواعها.

ففي الرسم كان للحديث النبوي الشريف: «إن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون» الأثر في تطوير فن الرقش التجريدي والمنمنات التي وصلت قمة الكمال في الأداء والتكوين، على الرغم من أن العديد من أعمال الفن قد حفلت برسوم الحيوانات والأشخاص، وبخاصة في فن المرقنات، وهي الصور التوضيحية في المخطوطات.

وانطلاقاً من العقيدة التوحيدية الإسلامية، في أن الله وحده لا شريك له خالق السموات والأرض وما بينهما:

(٦) سورة القصص، الآية: ٧٧.

**﴿الله الذي خلق السماوات والأرض وما بينهما﴾**[7].

كان اعتماد المسلم المنظور الروحي وعدم اهتمامه بالمنظور الرياضي، أو المنظورات الأخرى الهندية والصينية واليابانية التي تقيم نقطة أو نقاطاً للهروب على خط الأفق، أو تعتمد عدداً من الخطوط الأفقية[8].

إن الإنسان والطبيعة وكل ما في الأرض والسماء مشمولة بعناية الله وعلمه ونظره، والرؤية الإلهية لكل مخلوقاته متساوية ومتوازية:

**﴿ألم تر أن الله يعلم ما في السموات والأرض، ما يكون من نجوى ثلاثة إلا هو رابعهم ولا خمسة إلا هو سادسهم ولا أدنى من ذلك ولا أكثر إلا هو معهم...﴾**[9].

**﴿وهو معكم أينما كنتم والله بما تَعْمَلون بصير﴾**[10].

من هذا المنظور تسقط الأشعة من الأعلى «السماء» على الموضوع متوازية وليست مخروطية كما في المنظور الرياضي، وتأخذ جميع الشخوص والأشياء أبعاداً متساوية ومكافئة لأبعادها الأصلية، سواء أكانت في مقدمة اللوحة أو في عمقها.

هذا المنظور يلقي الضوء على جماليات فنية إسلامية كانت مجال الشك أو الاستغراب من ناحية قيمتها، بسبب عدم فهم قوانينها الفنية، كعدم خضوع الظل إلى مصدر ضوئي واحد، وعدم بروز البعد الثالث، وعدم ترك فراغ في اللوحة، والأوضاع اللولبية للشخصيات الإنسانية في اللوحة المصورة، وهذه نقطة لاحظها بابا دوبولو، وتعبر عن توق الإنسان إلى الله والبحث عنه عبر دوائر مركزها جميعاً في الأعلى «السماء»، وللدائرة دلالتها الرامزة في التفسيرات

---

(٧) سورة السجدة، الآية: ٤..

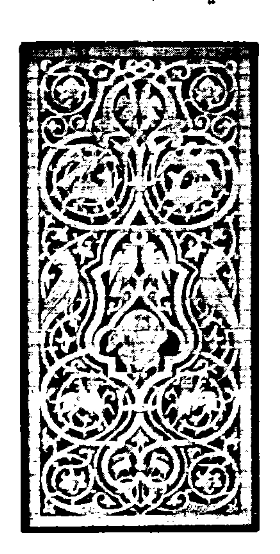
(٨) مجلة الوحدة، العدد ٢٤، الجمالية العربية.

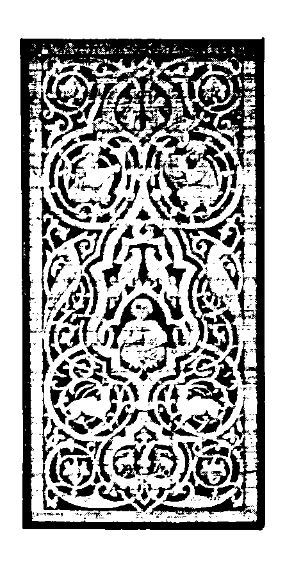
(٩) سورة المجادلة، الآية: ٨.

(١٠) سورة الحديد، الآية: ٤.

الروحية العرفانية ـ الصوفية، كأنما لكل شخصية فلكها الخاص الذي تسبح فيه، أما المركز الذي تدور حوله فهو الله ـ المطلق ـ، هذه الشخصيات تبدو وكأنها تسبح فعلاً في فضاء اللوحة كحركة في سباحة كونية شاملة.

**﴿كلٌ في فلكٍ يسبحون﴾**[11].





درج الفنان المسلم على ألّا يترك فراغاً في اللوحة سواء أكانت رسماً هندسياً أم منمنماً أم خطاً، وهذه المسألة لا تفسر بسذاجة على أساس عدم ترك فراغ للشيطان يسكن فيه، وإنما على أساس المنظور الروحي، وعلى الرؤية الفنية الإسلامية في تحقيق التوازن والتناسق والانسجام، وعلى أن الفراغ المعادل للعدم غير موجود أصلاً في الرؤية الإسلامية، ثمة دائماً وجود «خلق»، وموجد خالق «حق» في كل مكان، **﴿ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله﴾**[12].

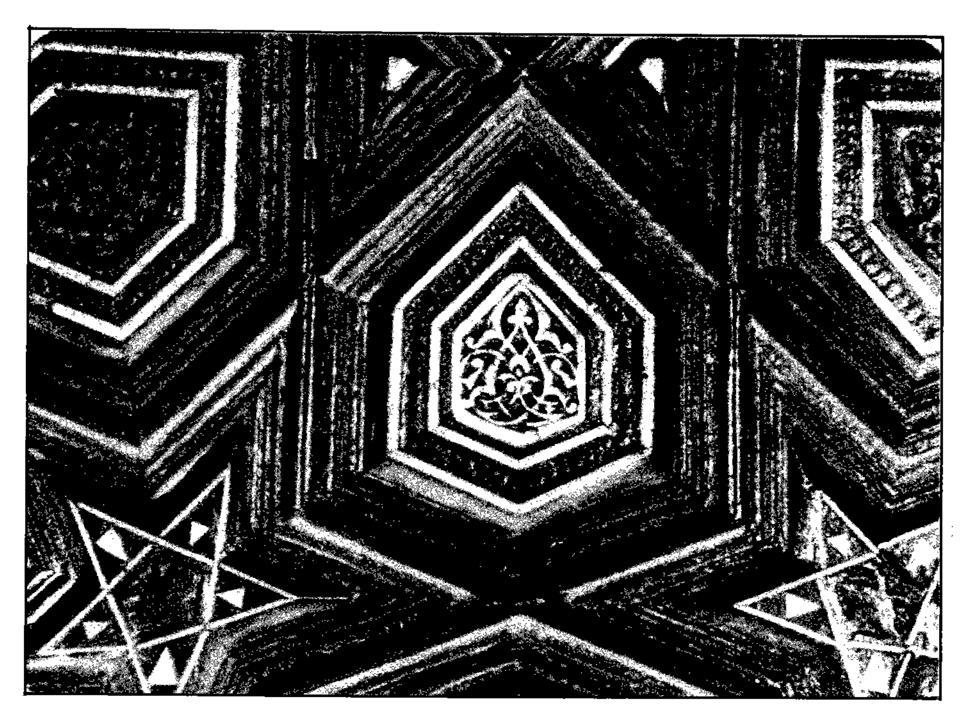
أينما تولى الإنسان بنظره في الكون فثمة موجودات تدل على الخالق وترى

---

(11) سورة الأنبياء، الآية ٣٣.

(12) سورة البقرة، اقية ١١٥.

فيها وجهه، وبقدر ما تتفكر العين الإنسانية بالخلق بقدر ما تهتدي إلى معرفة الحق.



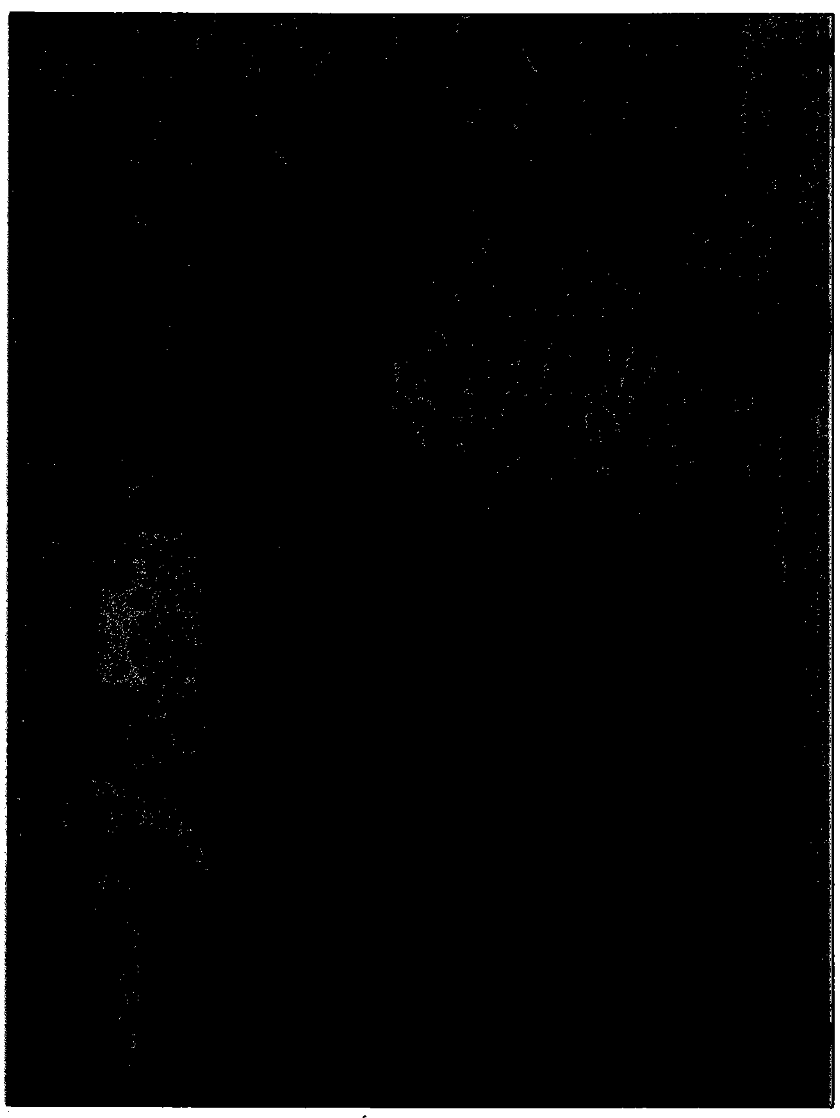
زخارف في أحد بيوت حلب

الواجهات الفخمة في العمائر الإسلامية، المقرنصات التي تبدو كنجوم وأشعة وأقمار هابطة من أعلى القوس في الباب والمحراب، النقوش الجدارية، والزخارف الخشبية، التنويعات في الخطوط والزخرفة والنمنمات فيها، هي في غالبها مستوحاة من صور النعيم الأخروي في التصور الإسلامي.

إننا لا يمكن أن نفصل الشكل عن المضمون في الفكر الإسلامي، بل إن هذه الثنائية غير قائمة أصلاً فيه.

كثير من النقوش والخطوط حملها رجال الحرب الصليبيون معهم إلى أوروبا فزينوا بها قصورهم وكنائسهم وثيابهم، دفعهم إلى اقتنائها أو نسخها ومماثلتها ما فيها من جاذبية جمالية، وبعض هذه الخطوط آيات قرآنية وأشعار

حكمية وأقوال غير بعيدة في مضمونها عن روح الدين الإسلامي وقيمه، غير أن المسلم في تمتعه بالنظر إليها وقراءتها يرى فيها جمالاً إضافياً هو جمال المضمون، إنه وبخاصة إذا كان من ذوي الطبائع التفكرية الدينية، يشعر بسرور داخلي من خلال النظر إلى هذه القطع الفنية بطريقة أعمق، وهو لا يفصل في داخله أبداً جمالية الشكل الفني عن جمالية المضمون الروحي.



● منبر السلطان نور الدين الشهيد بالقدس أحرقه الاسرائيليون عام ١٩٦٩

مشكاة من الزجـاج المموه بـالميناء المتعـددة الألوان تنسب إلى السلطان المملوكي النـاصر حسن في سنة ٧٦٢ هـ/ ١٣٦٠ م ـ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



نماذج من التطريز

تنوع الأساليب الفنية، وتعدد الفنون الصناعية، وانتشار بعضها في قطر إسلامي أكثر من الآخر، وسيادة المدارس الفنية لا يغير من جوهر الأمر شيئاً، وهو أن وحدة فنية تؤلف بين هذه الأساليب والفنون والمدارس ناجمة عن وحدة الفكر الإسلامي، ووحدة الرؤية الجمالية التي حملتها الأمة. أما التنوع فهو أمر إيجابي ويعود إلى امتلاك كل شعب من الشعوب الإسلامية لتراث فني عريق خاص به، جاء الإسلام فلم يلغه وإنما أصَّلَه بأن خلع عليه الرؤية الكونية الشاملة، فكان ثورة تجديدية مولدة متجددة في أعمال الفن الإسلامي.

في إيران والهند سادت المُوَرَّقات الإنسيابية والأشكال الزهرية الواقعية على هيئة غصون الأشجار، وكانت الطبيعة الحية من إنسان وحيوان جزءاً هاماً في اللوحة، هذه المورَّقات حفلت بها صناعة السجاد، والطرق على النحاس، وتزيين المخطوطات وترقينها، وزخرفة الجدران والأبواب والمنابر والمحاريب في أسلوب واقعي.

وفي شرقي المتوسط، سادت الأشكال الهندسية التي تحصر ما بينها نجوماً أو أشكالاً نباتية على هيئة براعم وأزهار وأوراق في أسلوب تجريدي، تحيط ببعضها كتابات فنية، بالخط الكوفي غالباً.

وفي مصر سادت الزخارف الهندسية التي اتخذت أشكالاً نجمية أولية، أو مضاعفة، تمتد أشعتها خطوطاً وأشكالاً متداخلة في تكوين رائع، ثم انتقل هذا الأسلوب إلى شمالي افريقيا وتركيا.

في المورّقات النباتية تتناغم الأغصان والأوراق، وتتكرر العناصر في انسجام كلي، وتبدو الحيوانات والنباتات بأشكالها وأوضاعها المختلفة وكأنها غارقة في التسبيح، وهي في أبهى كمالها وجمالها، تتجه بالناظرين إليها نحو الإحساس بجمال الله وكماله، تبدو وكأنها بلا بداية أو نهاية، والمستجمل المتفكر لا ينتهي أبداً من النظر إليها، فكل لمسة فيها تردّك إلى الأخرى، وهكذا في حركة دائرية لا تنتهي، إنها توفر للمستجمل لذتين: لذة الجمال ولذة التفكر.



**المنظور اللولبي**

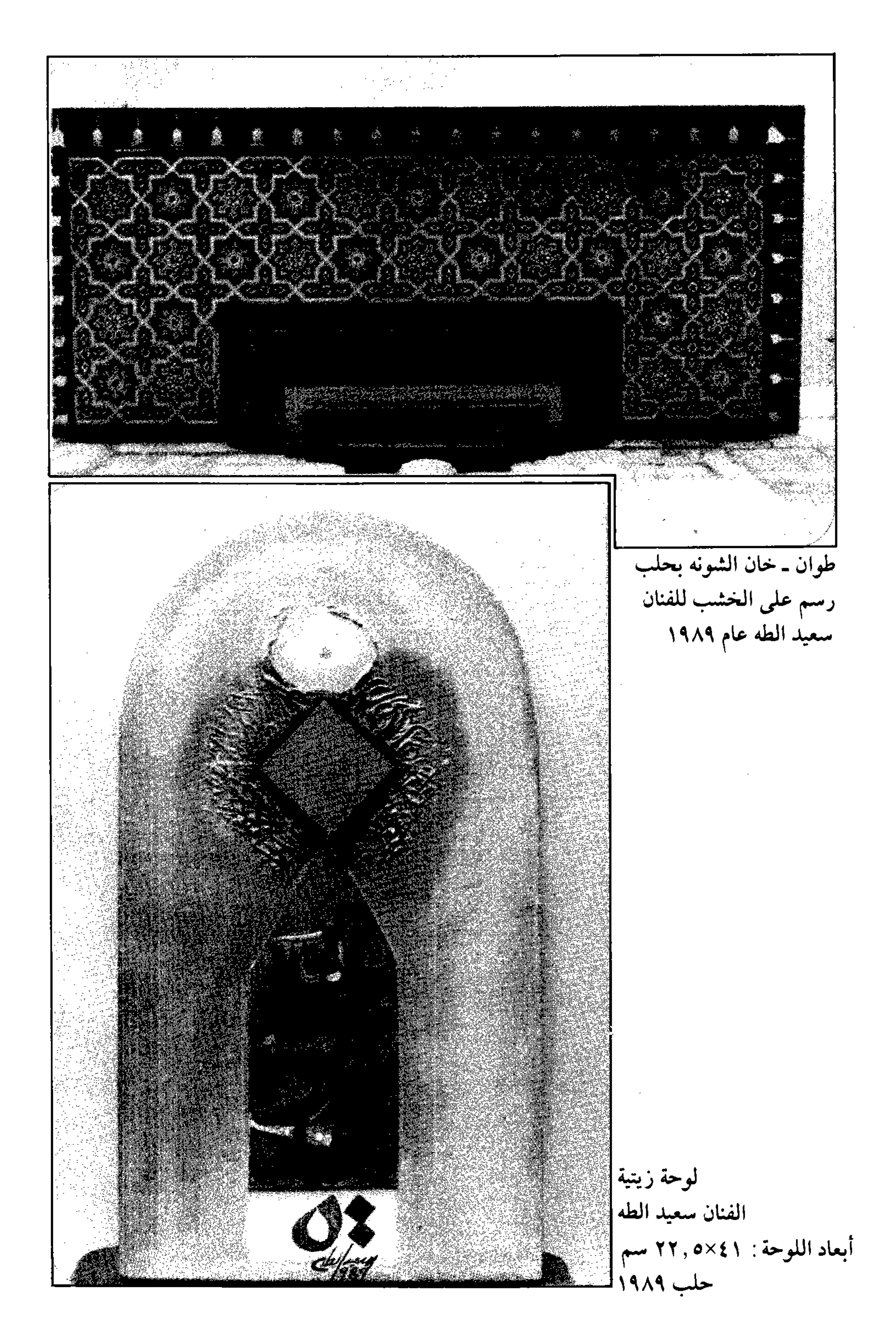
الأمـر نفسه في الأشكـال الهنـدسيـة والنجميـة، فـالخـطوط المتـداخلة، والأشعة المتجابذة والمتنابذة تبدو لا نهائية، تمنحك سعادة التفكـر وتقودك بقـوة

إلى المطلق. والحركة في كل من المورقات والأشكال الهندسية والنجمية تجعلك تحس بشكل غامض بالحركة الكلية للكون في دورانه وتسبيحه.

ثمة رموز أُخرى في الأشكال النجمية، فهي جميعاً ناجمة من اندماج شكلين يمثلان السماء والأرض، فالنجمة السداسية ناجمة من تداخل مثلثين، والخماسية من تداخل زاويتين، والثمانية من تداخل مربعين يرمز الأول للجهات الأربع والثاني للعناصر الأربعة. وفي جميع الأشكال التوريقية والهندسية والنجمية يحس المتفكر بتوامض السماء والأرض، المركز والمحيط، الروح والمادة عَبْرَ إحساس كلي لا يفصل الصورة عن مضمونها ورموزها ودلالاتها.



تزيينات السقف
في قاعة العرش بقلعة حلب
- بعد الترميم -



طوان ـ خان الشونه بحلب
رسم على الخشب للفنان
سعيد الطه عام ١٩٨٩

لوحة زيتية
الفنان سعيد الطه
أبعاد اللوحة : ٤١×٢٢,٥ سم
حلب ١٩٨٩



**لوحة زيتية**

**«خط وتشكيل وآية: فلينظر الإنسان مم خلق» أبعاد اللوحة: ٧٠×٧٠ حلب ١٩٨٩**

في النقوش السورية تتداخل الخطوط الهندسية لتشكل برعماً أو زهرة باستمرار. وفي النقوش الجدارية قد يأخذ البرعم أو الزهرة المتفتحة الوضع المتكرر إلى ما لا نهاية على طول الشريط.

ويغلب على شواهد القبور رسم السنبلة التي تتشعب بقوة وحيوية، أو أشكالاً من الزهور والبراعم، وجميعها تنعقد في تكوينات جمالية بديعة ترمز إلى الحياة الآخرة ونعيمها وإلى الحياة المتجددة وانبعاثها بالولادة والموت، ذلك أن الموت في الإسلام هو نقلة من حياة إلى حياة أخرى، وجسر ضيق ذو اتجاه واحد، هكذا يبدو كرمز لحياة جديدة أكثر بقاء وخلوداً تنبعث من الحياة الفانية، أما وقد درج الناس على وضع الزهر والأغصان المورقة على قبور موتاهم، وعلى سقيها بالماء أملاً في حصولهم على النعيم فقد رأوا أن ينحتوا على شاهدات القبور وجوانبها زهوراً ترمز إلى الخضرة والنعيم.

الشريط الكتابي على الشاهدة، وعلى جانبي القبر، ويـذكر فيـه أبيات من الشعر والحكمة، وتعريف بالميت وسنـة وفاتـه، غالبـاً ما يؤطـر بأغصـان مورقـة بأشكال طبيعية أو هندسية، وعلى طرفي الشاهدة الضيقين، غالباً ما تنحت سنبلة رمز العطاء والخير والخصب والحياة الجديدة. القسم الأعلى من الشاهدة يـأخذ شكل الزهرة في تكوينه وتنقش عليه أشكال نباتية وزهور وبراعم وأغصان تخـرج منّ أصيص تكتب داخله كلمة «الفاتحة».

## جماليات تشكيلية في الخط العربي:

البرعم والزهرة والتوريقات النباتية والخطوط الهندسية تبرز أيضاً في الخط العـربي وخاصـة الكـوفي، وإذا كـان القسم الأسفـل من مستـطيـل الخط تحتله الكلمات المكتوبة فإن المستوى الأعلى تحتله هذه الزخرفات الممتدة كـأشعة أو كـأغصان مـورقة ومـزهرة من الأحـرف، بحيث إن الخطاط كمـا الرسـام لا يترك فراغاً في اللوحة المكتوبة.

قسم من الشريط الكتابي المدون على الواجهة الجنوبية من مئذنة الجامع الكبير بحلب

الإعتناء بجمالية الخط مواز لقدسية الحـرف، فمنه تتـألف كلمات القـرآن الكريم، وهو في أهميتـه معادل للتجـويد. والخـطاط يعمل على أن يجسـد في صورة الكلمة أو العبارة ما فيها من معنى وخيال مرئي من خلال انتقـاء نوع الخط والتصـرف في امتـداد الحـروف، ودائمـاً تنتصب الألف والـلام ألف «لا» بقـوة مخترقتين فضاء اللوحة كأنمـا يريـد الخطاط أن يعبـر عن معنى مالـك السماوات والأرض، والـوحدانيـة بهما، فـالألف هو الحـرف الأول من كلمة «الله» والـلام ألف، الحرف الأول من لا إلّه إلا الله.




الكوفي المملوكي

**سلسلة الخط العربي**

**عَلَى رَأيِ المُسْتَشرِقين**

الفينيقي
المسند
الآرامي
السرياني
النبطي
السطر نجيلي
الحيري ـ الأنباري
الحجازي (النسخي)
الكوفي

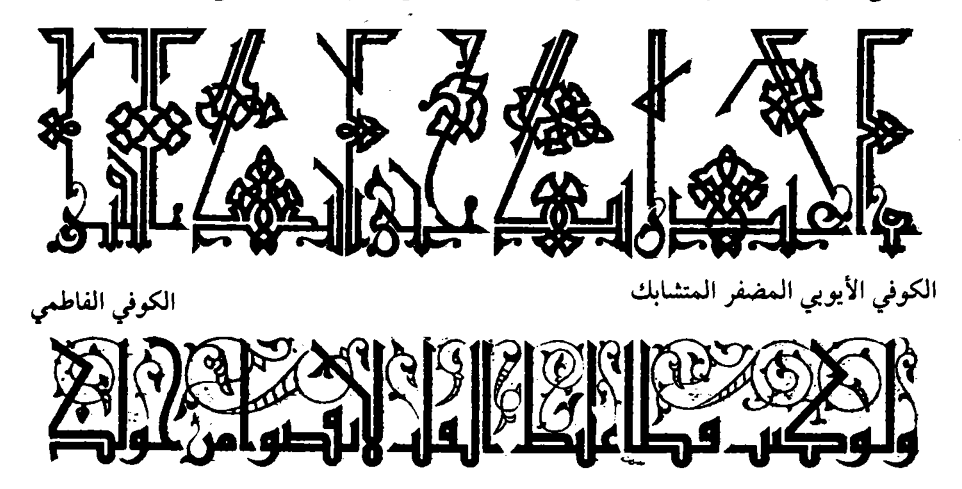
**عَلَى رَأي عُلَمَاءِ العَرَب**

الفينيقي
الآرامي
المسند
المسند الجنوبي
المسند الشمالي
اللحياني
الثمودي
الحميري
الصفوي
الحجازي
النبطي ـ الكندي
الحيري ـ الأنباري
الكوفي

**لوحة توضح تسلسل الخط العربي**
**وفق رأي علماء العرب، والمستشرقين**

ينتقي الخطاط النص الكتابي بعناية فائقة، سواء كان آية قرآنية أو حديثاً نبوياً أو بيتاً من الشعر أو كلمة، هذا الانتقاء يقوم على نظرة فاحصة للمعنى والمبني أي الحروف وتشكيل الكلمة والعبارة بما يحقق الجماليات الإسلامية من تكرار وتناسق وانسجام وتناظر وتوازن، لأن في تحققها استكمالاً لإيحاءات المعنى، ففي الآيتي الكريمتين: ﴿**فالله خير حافظاً وهو أرحم الراحمين**﴾ و ﴿**إن هذا القرآن يهدي للتي هي أقوم**﴾ وهما الأكثر تناولاً في الكتابات الكوفية فإن تكرار الحاءات في الأولى والهاءات في الثانية بالإضافة إلى امتداد الألف واللام يعطي للوحة إيقاعاً وحركة ينهضان بالمعنى إلى مسارب النفس، بالإضافة إلى ما يتحقق للرائي من جمال الصورة الخطية في تناسقها وانسجامها. وهو عندما يتناول تخطيط الشهادتين «لا إله إلا الله محمد رسول الله» فإنه يعمد إلى ملء فضاء الثانية بزخارف وتشكيلات حركية ليحقق التوازن مع الأولى التي تكثر فيها الألفات واللامات وتملأ فضاء اللوحة.

إن النصوص الصماء كأسماء الأماكن والعبارات الحِرْفية، وعناوين الفصول في كتاب ما، والجمل المنتزعة من قاموس العلوم، عادة ما يتجنبها الخطاط الكوفي، إلا إذا كانت نقوشاً جدارية تأريخية، وهذا الخط أياً كان نوعه: الكوفي المسند، العراقي، النيسابوري، الفارسي، الأندلسي، الفاطمي، الأيوبي، المملوكي، مما يقوم عليه من خطوط هندسية وزوايا لا تكتمل حركته الظاهرية إلا بالحركة الروحية التي يأتي بها المعنى.



الكوفي الأيوبي المضفر المتشابك

الكوفي الفاطمي



شريط كتابي من جامع الشعيبية بحلب
تاريخه سنة ٥٤٥ هـ ١١٥١ م

الكوفي المرابع المتشابك

العلاقة بين التصوير والرقش والخط في الفن الإسلامي مباشرة ومتصلة، والفنان المسلم استخدم كإطار للكتابة عدة أشكال باستمرار: الشريط الكتابي، المستطيل، المربع وما يتولد منه من تداخل مربعين كالمثمن، الدائرة في المرقنات والمنمنات والرُقش التي تتداخل فيها الخطوط الكتابية بحيث تتحول اللوحة إلى قطعة فنية متكاملة، لا يمكن أن ينظر إليها على أنها لوحة خطية أو رسم فحسب وإنما هي لوحة تشكيلية الخط فيها حركة وإيقاع عام.

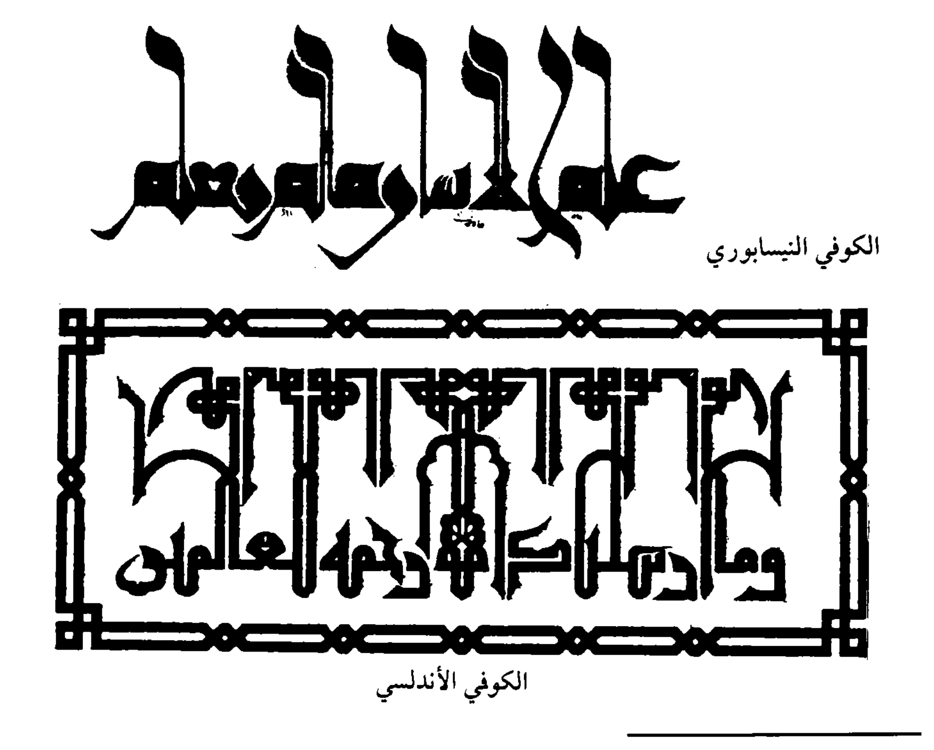
وثمة كتابات دينية أو وجدانية توضع ضمن حيز معين بحيث تأخذ في النهاية شكل كأس أو برعم أو زهرة أو سيف. وليس هذا إغراق في الشكلانية بقدر ما هو اهتمام من الكاتب كي تأخذ كتابته شكلاً خارجاً عن المألوف، مستقى أحياناً من المعنى، ومحققاً جماليات إضافية.

إزدهار الحضارة الإسلامية أو تنوع الثقافات، واغتناء الفكر الإسلامي نفسه بالدراسات والشروح انعكس على الجماليات الإسلامية فازداد الوعي الجمالي واغتنى وتنوع، وكان لا بد للخط العربي أن يواكب هذا التطور،

فظهرت أنواع من الخطوط لها فرادتها الجمالية، فبعضها امتاز بالرشاقة كالخط الفارسي أو الجمال الرصين كالثلث، أو السهولة كالنسخي والرقعي، أو الليونة كالديواني، أو التشكيل الفني المبدع كالجلي ديواني والطغراء. . . وهكذا بالنسبة لباقي الخطوط، وفي هذا الإطار تدخل الخطوط الفنية الحديثة، والحروف في هذه الخطوط تأخذ نسبها المحددة ومقاديرها التي تقاس بالنقطة التي اعتبرت أصل كل الحروف عند العرفانيين، فهي مركز الكون والرامزة إلى المطلق، وقد سالت فكانت ألِفاً، وعن الألف فاضت كل الحروف.

يتساءل ريتشارد اتنجهاوزن: هل يمكن القول إن الخط العربي الذي يوجد في كل مكان يتضمن رسالة إسلامية؟.

ويجيب: «مِن المؤكد أن هذا العنصر في الزخرفة يساعد على إيجاد جو إسلامي إلا أنه من غير المحتمل أن يكون محتواه إسلامياً بالضرورة»[١٣].



الكوفي النيسابوري

الكوفي الأندلسي

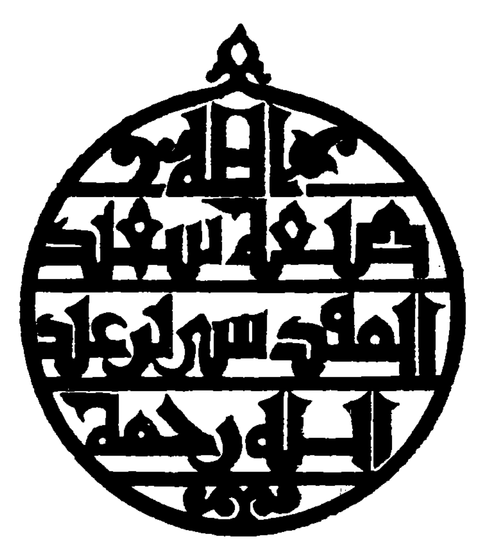
(١٣) تراث الإسلام ج ٢ ص ٦٧.



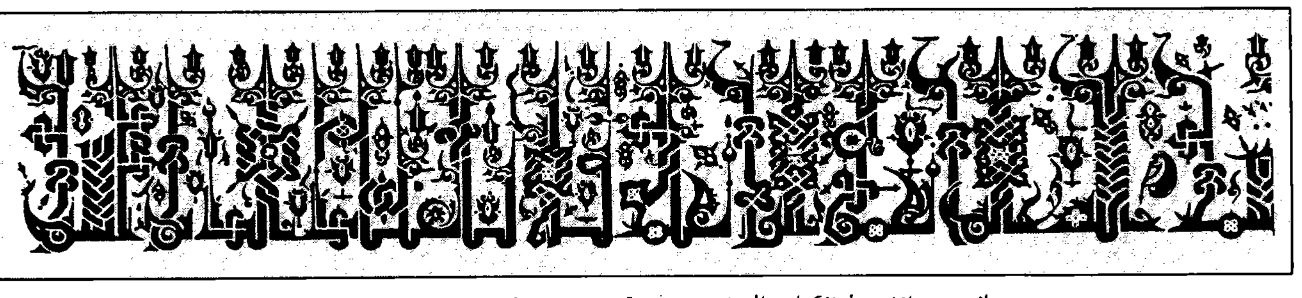
الكوفي الفارسي (الإيراني)



(النموذج ١٥) ـ خاتم مئذنة الجامع الكبير بحلب ـ ونصه الكتابي: صنعه محسن بن مفرح السرماني سنة ثلاث وثمانين وأربعمائة



اسم البناء لجامع الشعيبية



جانب من الشريط الكتابي المنقوش على قبر (بيري عالمدار) في دامغان ـ إيران





والحقيقة أننا لا يمكن أن نفصل جماليات الخط العربي عن الجماليات الإسلامية سواء أكان محتوى العبارة المخطوطة الزخرفية يقدم معنى إسلامياً مباشراً مثل: لا غالب إلا الله، أو غير مباشر كالأمثال والحكم وأبيات الشعر الحكمية والغزلية أو حتى في العبارات الصماء، هذه الجماليات نشأت وتطورت بتطور الوعي والجماليات الإسلامية المستمدة أساساً من الوعي الفكري الإسلامي.

إن الشعوب التي كانت تكتب بالأحرف العربية ثم تخلت عنها إلى الأحرف اللاتينية مثل تركيا وصربيا والشعوب الإسلامية في جنوب الاتحاد السوفياتي، قد خسرت ركناً أساسياً من أركان الجمال، وأحدثت في وعيها الجمالي اختراقاً أجنبياً غريباً عن جسد الحضارة التي تنتمي إليها.

## جماليات في الموسيقى والغناء والشعر:

من الطبيعي أن لا نفصل الشعر عن الغناء، وبالتالي عن الموسيقى، وقد كانت نشأة الشعر غنائيّة، وكان الحداء أكثر ضروب الغناء انتشاراً قبل الإسلام. وقد روي عن ابن عباس أن رسول الله ﷺ كان في مضر فسمع صوت حادٍ يحدو فقال: ميلوا بنا إليه، فقال ممن القوم؟ قالوا من مضر، قال أتدرون متى كان الحداء قالوا: لا بأبينا وأمنا، فقال: إن أباكم مضر خرج في مالٍ له فوجد غلامه

قد تفرقت عليه الإبل فضربه على يده بالعصا، فغدا الغلام في الوادي وهو يصيح: «وايداه وايداه فسمعت الإبل صوته واجتمعت، فقالت مضر: لو اشتق من هذا الكلام مثل هذا لكان كلاماً يجتمع عليه الإبل، فاشتق الحداء منه».

يفهم من ذلك أن الرسول ﷺ مال إلى صوت الحادي للاستماع إليه، ثم بين للقوم منشأ الحداء، وكان الحداء على الرجز، وفي المعارك كان وسيلة التحميس للثبات، وقد ارتجز الرسول ﷺ في المعركة:

أنا النبي لا كذب          أنا ابن عبد المطلب

ومما لا شك فيه، أن الإسلام قد هذّب النفوس والمشاعر، وجعلها أكثر عمقاً ونبلاً وعفة، حتى إن النقاد يلاحظون أن شعر حسّان بن ثابت قد لان بعد الإسلام، لقد أصبح للشعر وظيفة سامية، وهذا ما نلاحظه في شعر عبد اللّه بن رواحة، وكعب بن زهير بعد إسلامه، وقد بينت الآية الكريمة الخاصة بالشعراء هذه الوظيفة، ولم تفرق فحسب بين الشعراء الغاوين والشعراء الملتزمين، وإنما بينت أيضاً أثر الشعر كوسيلة تربوية وإعلامية خطيرة، فهي تستخدم للغواية أو الرشاد، أما الشاعر فعليه أن يختار بين القبح والجمال:

**﴿والشعراء يتبعهم الغاوون * ألم تر أنهم في كل واد يهيمون * وأنهم يقولون ما لا يفعلون * إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظُلِموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون﴾**(١٤).

كان الشعر العذري في الإسلام في مقابل النزعة المادية الحسية في الجاهلية، ومع استمرار هذه النزعة في الشعر والغناء لدى عمر بن أبي ربيعة، كان هناك في مقابله الغزل العفيف والشعر المشبع بالقيم الإسلامية والغناء بهما.

وقد ظهرت أنواع من الشعر الغنائي كالدوبيت والكان كان والقوما والبلاليق، ومنها ما كان يسرد أحداث ما كان للعبرة والموعظة مثل «الكان كان».

---

(١٤) سورة الشعراء، الآية ٢٢٥، ٢٢٨.

وربما استعمله القصاصون الشعبيون في حكاية معارك الفتوحات الإسلامية، أما «القوما» وهو من «قوما للسحور» فهو ضرب من الشعر الشعبي المغنى يستعمله مسحر رمضان لإيقاظ الناس للسحور.

اكتسب الشعر بعد الإسلام معاني وجماليات مستمدة من العمارة الفكرية العظيمة للإسلام، وقد بلغ هذا أوجه في شعر المواجد العرفاني وفي شعر المدائح النبوية التقليدي، واستطاع شعراء الفصحى والعامية أن يطوروا في الشعر كي يصلح للتلحين والغناء، ومع نشوء طرق صوفية كالمولوية والبكتاشية والرفاعية والجيلانية والشاذلية... وغيرها، أصبح الشعر أكثر حرارة وبخاصة على يد شعراء الفرس القادمين من الشرق كجلال الدين الرومي، والنسيمي، وسعدي الشيرازي، وغيرهم.

وقد شمل هذا التجديد مبنى الشعر ومعناه، فقد خرج عن الأغراض التقليدية حيث تتجسد حالة انفصال بين الشعر والشاعر إلى ما لا يمكن أن نسميه غرضاً شعرياً، وإنما هو حالة شعرية شعورية تندمج فيها جملة عناصر تجعل الشاعر وشعره شيئاً واحداً، فهو مزيج من الحب الإلّهي والإنساني والفكر والمواجد والفيض والرموز، نقول الفيض لأن القارىء المتذوق المتمعن يشعر بأن القصيدة تفيض عن الشاعر لا يمكن أن تفصل عنه، كالماء الذي يفيض عن النهر في ربيع الفصول، وفي أوج ارتفاع منسوب المياه فيه.

هذا التطور والتجديد كان لا بد وأن يواكبه تطور وتجديد في الموسيقى والغناء، فهما من مستلزمات الوصول إلى الحالة الموجدية في أذكار المتصوفة وطقوسهم الدينية، وإذا كان إبراهيم بن المهدي المجدد الأول في الموسيقى والغناء وكانت المدرسة التقليدية بزعامة إسحاق الموصلي هي السائدة، فإن شعراء الصوفية وملحنيهم كانوا المجدد الثاني، وكان لا بد من ظهور أشكال غنائية جديدة كالموّال والموشحات والقدود والأدوار والنوبات، التي تأصلت مدرستها لدى فناني المتصوفة، وكان لا بد أيضاً من توليد نغمات وإيقاعات جديدة، وليس من الضروري أن تكون كلها ذات معانٍ دينية، فهي كثيراً ما تكون

غزلية أو وصفية، فراقية حزينة أو فرايحية بهيجة كالعتابا والميجانا والميمر والأبوذية والأغاني الشعبية وغيرها من الأنواع الغنائية، فهي جميعاً انبثقت من الوعي الجمالي الجديد الذي حمله الإسلام، أو تطورت به.

وكان لكل آلة موسيقية دورها بحسب المضمون والوظيفة في خلق جو الموجدة أو التطريب فالدف يستعمل في الذكر والغناء الديني، وفي احتفالات المولوية يستعمل الناي والنكرزان والخليلية والطبل والصنج، وفي أجواء التطريب يستعمل العود والقانون، وإن كانت هذه الآلات ليست مقصورة على الوظائف المذكورة غير أن الآلات الموسيقية الشرقية والسلّم الموسيقي الشرقي هما السائدان لدىٰ شعوب البلاد الإسلامية.

إن الكثير من القدود الدينية نظمت في الأصل على أغان شعبية لها سيرورة واسعة مع المحافظة على اللحن الأساسي، وقد بلغ هذا النظم أوجه عند الشاعر أمين الجندي، كما حصل العكس، فقد أخذت ألحان أغان دينية حققت انتشاراً واسعاً فنظم عليها أغانٍ شعبية.

في الشعر أكبر تجديد شهدته القصيدة كان على يد شعراء الفرس كالجامي والخيام وجلال الدين الرومي، وسعدى الشيرازي والنسيمي، وأخص بالذكر حافظ الشيرازي الذي تغنى بشعره الخاصة والعامة، والمقيمون والركبان، وسنجد أن القصيدة عنده هي منمنمة إسلامية رائعة التكوين، فقد هضم وهو المدرس والشاعر الثقافة الإسلامية والثقافات الأخرى، وتجسدت في شعره منطلقات الوعي الجمالي الإسلامي.

كان هذا يحدث في الوقت الذي كان الشعر في شرقي المتوسط يغرق في صنعة لا مبرر لها إلا إذا استثنينا بعض شعراء المواجد كابن الفارض.

نحن لا تشدنا الموسيقى الغربية، فإذا أنصت الثاقفون منا إلى أكثرها رقياً كالسمفونيات، فإنما يفعلون ذلك ليبرهنوا على أنهم حضاريون ومثقفون موسيقياً، وغالباً ما يفعلون ذلك مصطنعين الأصغاء والتذوق، لكننا جميعاً بما فينا الثاقفون نهتز إعجاباً وطرباً لموسيقانا الأصيلة، ولموسيقى الشعوب الإسلامية

وغنائها، كالباكستان وإيران والشام والمغرب، سواء أكانت دينيـة أو شعبية، إننـا نتفهمها ونتذوقهـا، فهي برغم تنـوعها وتعـددها إنمـا تجمعها وحـدة في المتعدد منبثقة من وحدة الوعي الجمالي لدى هذه الشعوب والذي هو أحد المكونات في عمارة الفكر الإسلامي.



نساء في قلعة حلب الفنان: سعود غنايمي

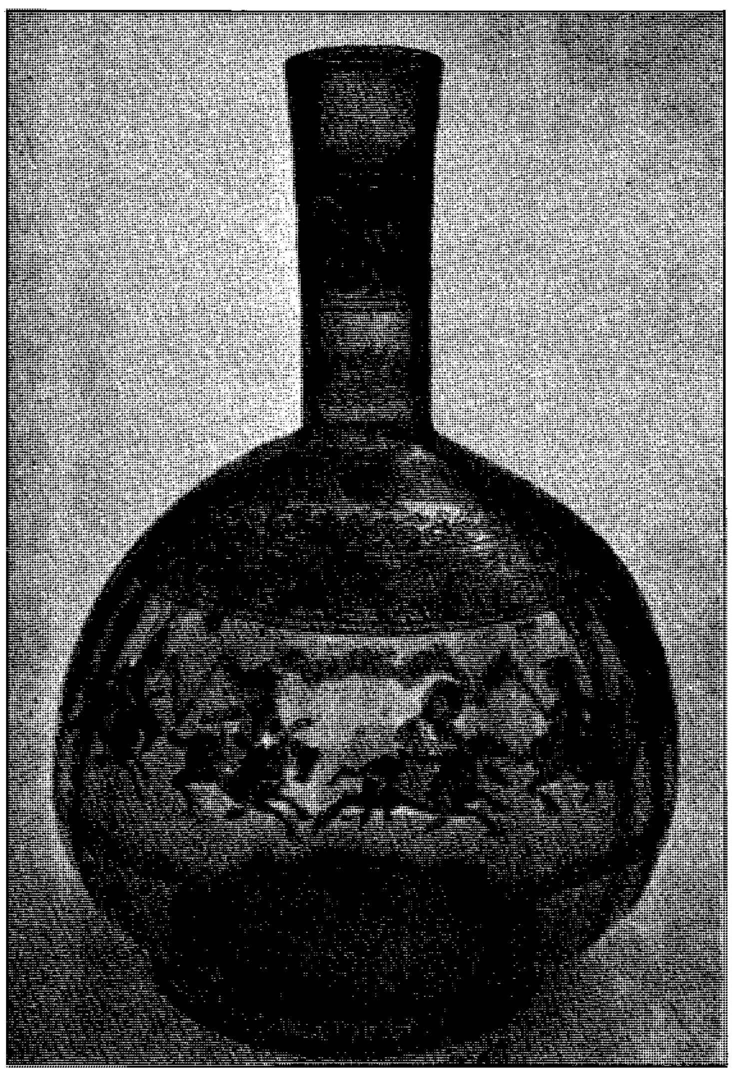
قياس اللوحة: ١١٠×٦٠ صالة ايبلا ـ حلب ـ ١٩٨٨

## إيقاعات الجمال في رقصة المولوية:

يحكى أن «عطش باز والي» طباخ مولانا جلال الـدين الرومي كـان يطهـو الطعام للدراويش فنفد الحطب، فمد رجله في النار تحت القدر فاتقدت، وتابـع الطهي حتى نضج الطعام، ثم جاء إلى مولاه ووقف أمامه وهو يضع اصبـع رجله اليمنى على إصبع اليسرى ويقول: سيدي لقد نضج الـطعام، ثم أصبحت هـذه العادة من الرمـوز الايمائيـة ذات الدلالـة لدى المـولويـة داخلة في صميم آداب الطعام لـديهم، ذلك أنهم يعيشـون حياة مشتـركة ويتنـاولون الـطعام جميعـاً مع شيخهم مرتين كل أسبوع: مساء الخميس ومساء الأحد.

والطريقة المولوية مؤسسة فنية روحية، ومطبخ مسرحي، تقاليـدها زاخـرة

بالرموز والدلالات، من الإيماءة إلى الإشارة، ومن الرقص الفني المشبع بالرموز إلى الغناء الأصيل، ومن الشعر الرقيق إلى التواجد وصرخة العشق المعروفة لديهم: هو و و. وقد كانت المولوية حتى عهد قريب المدرسة الفنية الأولى في تخريج أفضل ملحني ومطربي القدود والموشحات والعزف على الآلات الموسيقية.



ـ دورق عليه شريط فرسان
دمشق نحو عام ١٢٦٠ م. (زجاج مذهب. المتحف الإسلامي ببرلين الغربية).

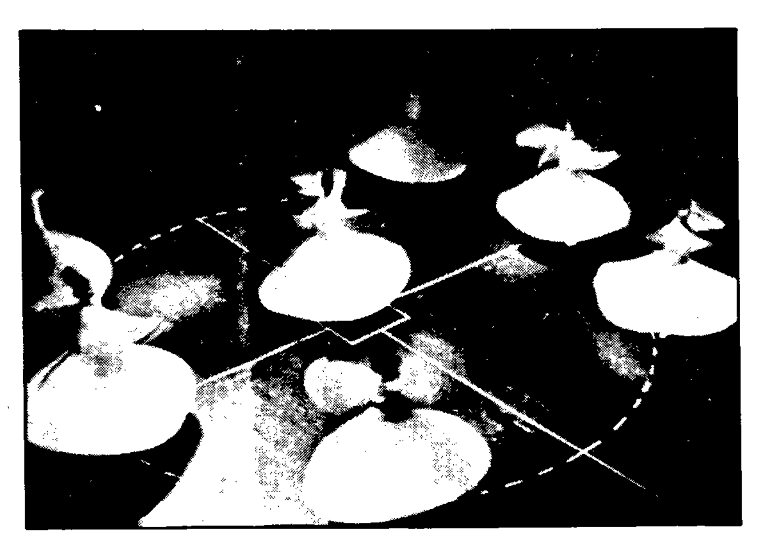
الطريقة المولوية تنسب إلى الشيخ جلال الدين الرومي، يدعونه «مولانا» ومركزها الرئيسي مدينة قونية في تركيا، ولها فروع أهمها مركز حلب، وفيها غير بعيد عن ساعة باب الفرج يقوم جامع الملاخانة، وكانت تجري فيه حفلات المولوية في السماح خانه (مكان رقصة السماح المشهورة) «دركاه»، وهو مسرح دائري من الخشب، في وسطه فراغ لاحداث صوت ضخم، والمسرح يرتفع عن الأرض بما يسمح للمتفرجين بالرؤية الواضحة، مسيج، له باب صغير حديدي، يشبه الحلبة، فيه بساط دائري، وسجادة عجمية، وعليها جلد الشيخ جلال الدين الرومي ذو اللون الأحمر. في الأعلى سدة للفرقة الموسيقية المؤلفة من: عازف الناي، ضارب الخليلية، الطبلات، الصنج، النكرزان.

..

اتباع هذه الطريقة قسمان: «الأخوان»، ويعيشون حياتهم العادية خارج التكية، و «المحبان»، وهم منقطعون إلى التكية يأكلون وينامون فيها. وفي التكية المولوية مطبخ للطعام، والمنتسب الجديد يجب أن يخدم في المطبخ، يقشر البصل والبطاطا، ويطبخ روحياً وثقافياً قبل أن يسلكه الشيخ في عداد المولوية ويضع على رأسه «الكولاه» وهو طربوش طويل من اللباد، رمز لحرف الألف من كلمة «الله»، ويتخرج درويشاً وشيخاً. ويحضر «الأخوان» و «المحبان» ذكر المولوية مرتين اسبوعياً.

ولتناول الطعام تقاليد خاصة، ونظام المولوية في الذكر والطعام والرقص هو مجموعة رموز فلكية للنظام الكوني فطاولات الطعام مستديرة، وحين يتوزع عليها الطاعمون والشيخ وسطهم، تبدو مثل الشمس وحولها الكواكب تدور، وفي الذكر يتم ذكر لفظ الجلالة «٣٦٠» مرة يضبط سرعتها وعددها «ميدانجي الحضرة».

من الصعب أن تجد لك مكاناً للوقوف في الشوارع الغاصة بالناس من ساحة باب الفرج وحتى جامع الملاخانة حيث تقام حفلة المولوية، أما الذين يحملون البطاقات الخاصة فيحظون بالجلوس في السماح خانة وحول الدركاه: محافظ المدينة، وقائد شرطتها، ورئيس البلدية، والوجهاء.



مشهد من باليه «صوف» لوليد عوني وفرقة التانيت (استيحاء المولوية)

تسبق الحفلة دعوة إلى طعام العشاء، وبعد الصلاة يتحلق المدعوون ليسهروا حتى منتصف الليل مع أجمل الموشحات والأدوار والقدود والأغاني الدينية، وأروع رقصة تؤديها فرقة الدراويش على مسرح المسجد «الدركاه».

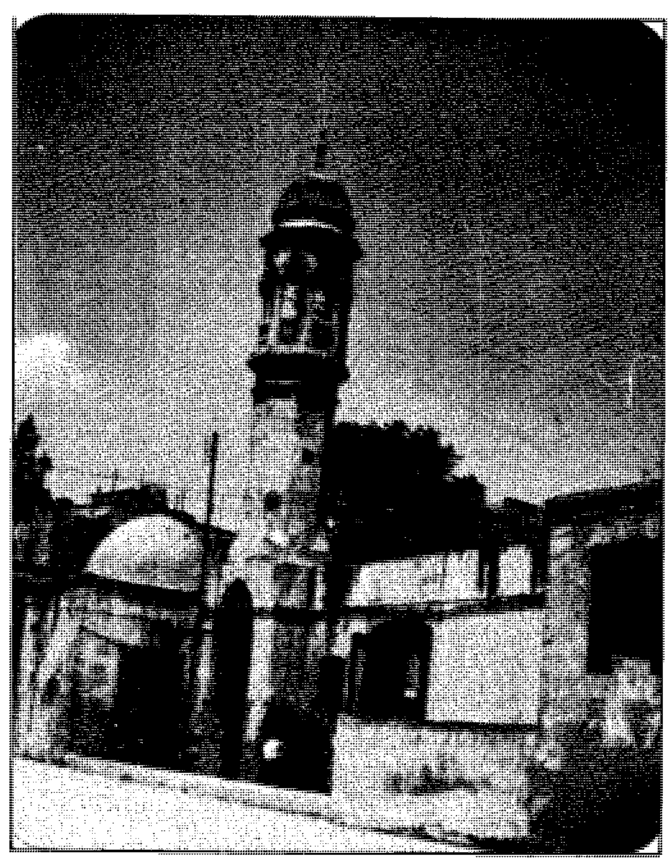
تبدأ الحفلة بعزف الفرقة الموسيقية، ثم يصعد الدراويش إلى الدركاه، فيحيون البسط «جلد الشيخ» معتبرين أن الشيخ الأكبر جلال الدين الرومي - المتوفى - جالس عليه، ثم يأخذون أماكنهم ويصعد الشيخ فيأخذ مكانه في الوسط، ويتقدمون منه تباعاً فيحيونه بطريقة المقورشة «تبادل تقبيل اليد» ثم يبدؤون بالتتالي الرقص، حفاة الأقدام، لباسهم التنورة البيضاء الفضفاضة «الكفن» والملتان، والكولاه، رافعين اليد اليمنى وخافضين اليسرى، (نحو السماء ونحو الأرض).

يدورون بسرعة حول أنفسهم كما الكواكب، أما الشيخ فيدور حول نفسه دورات خفيفة، وتبدو الدركاه تحت أضواء الثريا المعلقة كسماء حقيقية تنتظم فيها المجموعة الشمسية في حركة فلكية بالغة الروعة، وأنغام الموسيقى والغناء تموج في جنبات المسجد. ويدور الميدانجي بين كواكب المولوية لينظم حركة التجاذب ويمنع اصطدام الدراويش ببعضهم، ومع انتهاء الرقصة الأولى يضرب

برجله على الدركاه فيتوقف الجميع عن الدوران، وتكف الموسيقى عن العزف.

ثم يعقب ذلك وصلة من الموشحات الدينية والقدود، وينهض الدراويش للرقصة الثانية. ومع انتهاء الرقصة الثالثة ينتهي العرض المسرحي المسجدي، ويلبس الدراويش الخرقة وهي مشلح أسود بأكمام فضفاضة رمز الزهد والتقشف وأن الدنيا فضفاضة، ثم يتلى الدعاء، وبعضه باللغة الفارسية، ويحيون الشيخ، ثم يغادرون الدركاه.

هذا الابتهال الديني الصوفي والفني بما فيه من طقوس في الرقص (الفتلة المولوية) والغناء والموسيقى وما يحمله من دلالات ورموز هو التشخيص الجمالي لأفكار هؤلاء الصوفية ومواجدهم والمعادل الفني لما جاء في أشعارهم، يقول جلال الدين الرومي في المثنوي:



جامع وتكية المولوية بحلب وكانت تقام فيها احتفالات المولوية

«إن أرواح البشر ـ قبل خلق الأيدي والأرجل ـ كانت ـ لوفائها ـ تحلق في جو الصفاء وعندما قيدت الأرواح بأمره تعالى : «اهبـطوا» صارت أسيـرة الغضب والـحرص والرضى» والمعنى نفسه يتـردد عند جميـع العرفـانيين، وحولـه كانت أيضاً قصيدة ابن سينا العينيه :

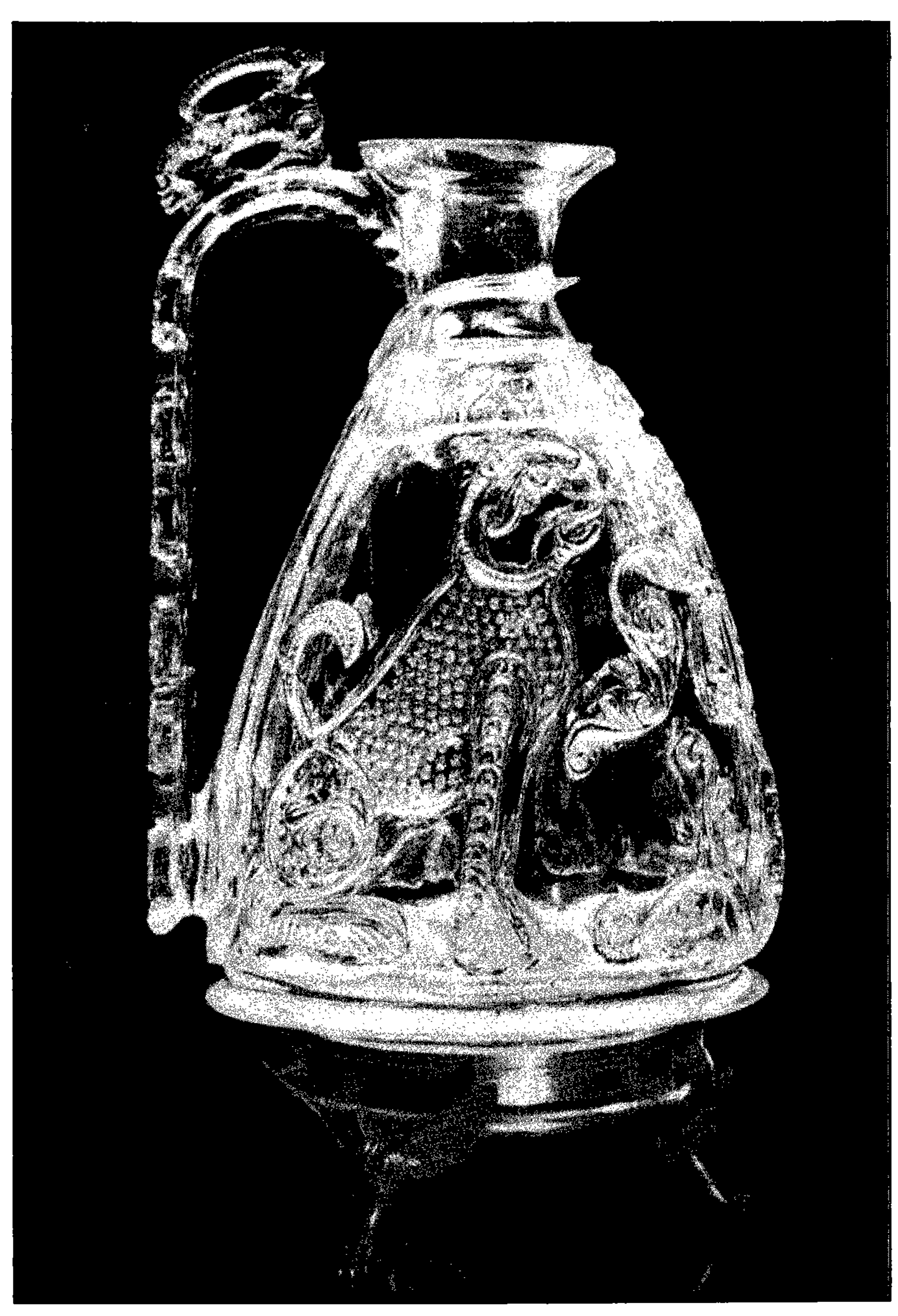
هبطت إليك من المحل الأرفع　　　ورقاء ذات تعزُّز وتمنُّع



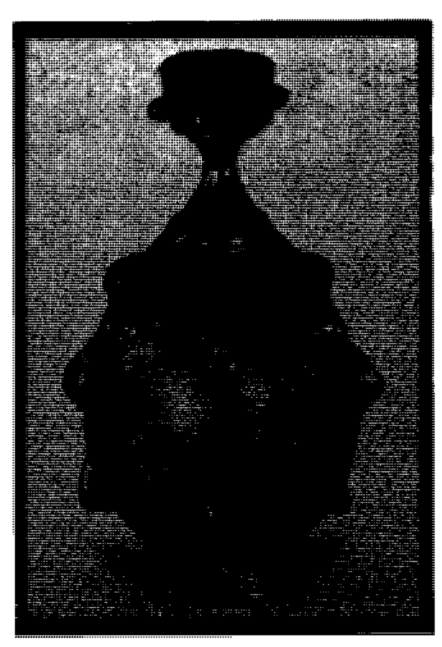
إيقاع مولوي (لوحة نفيصل سلطان ـ ١٩٧٤)

خنجر وعمده، مطلى بالذهب، منمنم بالعاج والعقيق، والكريستال الماسي. مغولي ـ الهند. الربع الأول من القرن ١٧، المتحف الوطني الكويتي

إبريق ماء مذهب ومرصع بالجواهر، تركي، النصف الثاني من القرن ١٦، اسطنبول ـ متحف طوبكابي



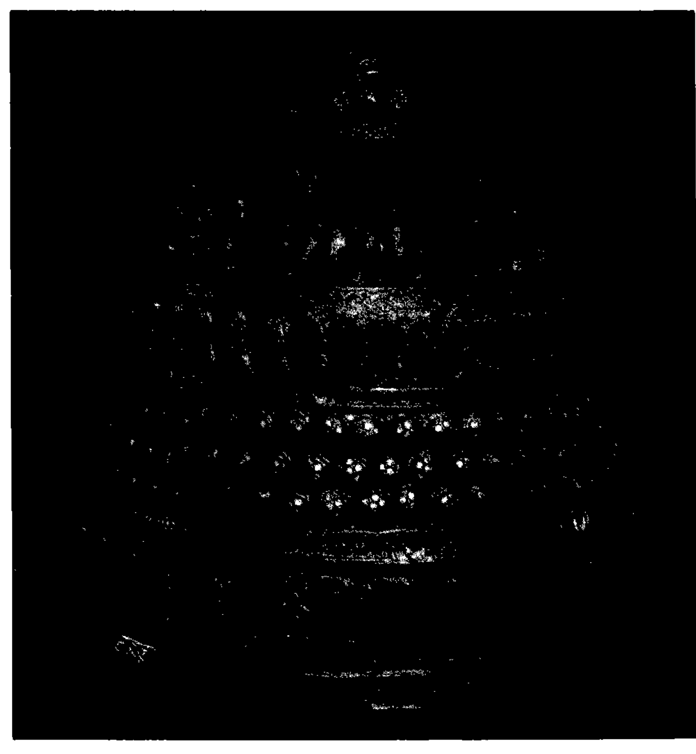
إبريق من البلور الصخري يزينه رسوم حيوانية ونباتية، باسم الخليفة الفاطمي العزيز بالله، القرن ٤ هـ/ ١٠ م ـ كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية



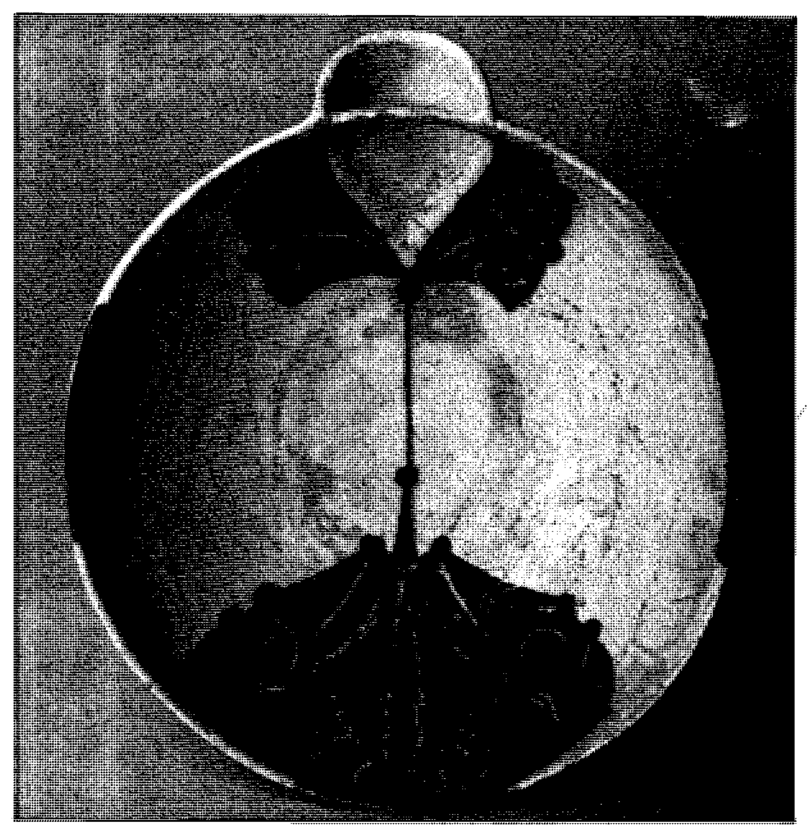
وعاء من البرونز المسبوك، ايران ـ خراسان
أو سيستان. القرن ٩ ـ ١١



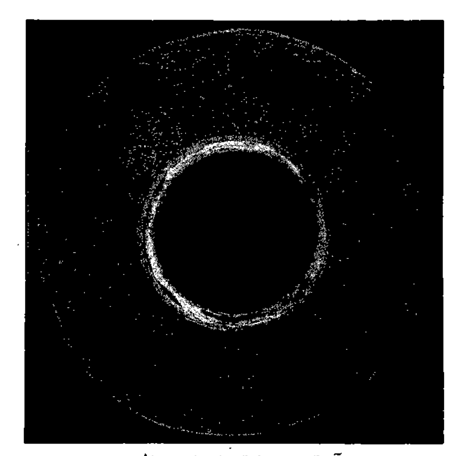
طير من البرونز المسبوك، ايران ـ خراسان
أو ترانسوكسيانا. القرن ١٠ ـ ١١



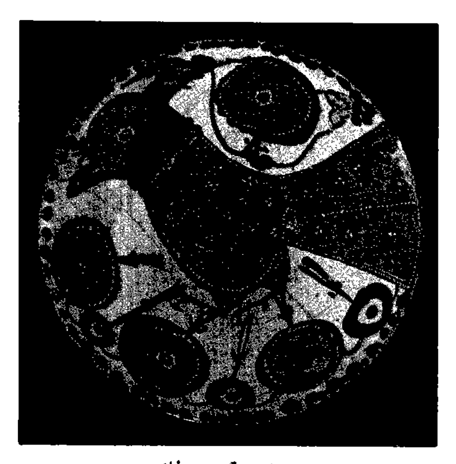
قنديل من البرونز، مُنَقَّش
بالنحاس والفضة،
ايران ـ خراسان ١٢٠٠ م
المتحف الوطني الكويتي



زبدية مع ميزاب (آنية زخرفية) ايران ـ نيسابور. القرن ١٠ م. المتحف الوطني الكويتي



بروش (آنية زخرفية) ايران. القرن ١٢ م



زبدية مع طائر
(آنية زخرفية) ايران. القرن ١٢ م



- رجلان يتدربان على إصابة الهدف بالسهام ويركب أحدهما جواداً وينظر إلى الخلف. يقول الرسول ﷺ: علموا أولادكم الرماية والسباحة وركوب الخيل.

## حداثة المنقطع وحداثة المتصل

لم تشغل قضية النصف الأول من القرن العشرين مثلما شغلته قضية الحداثة Modernism، التي لم تكتف بالتمرد على تراث الماضي وإنما حاولت إلغاءه ساعية إلى التغيير المبدع بحركة انقلابية موازية للتقدم التكنولوجي الذي شهده العصر، كانت تسعى إلى تجديد العالم بالانقطاع عن الثقافة الأثرية القوطية والرومانسية.

وصلت إلينا الحداثة من الغرب متأخرة كغيرها من المذاهب والاتجاهات الفكرية والأدبية والسياسية، التي ترد إلينا ثم يبدأ مفعولها بشكل متأخر، ولا يعود الأمر إلى ضعف وسائل الاتصال بقدر ما يعود إلى استلام الغرب زمام المبادرة، اعتباراً من الاتصال الأول القسري وغير المتكافىء معه إثر غزو نابليون لمصر، بعد عهود من الانقطاع التام التي تلت نشوة النصر النهائي الذي قضى على آخر معاقل الصليبيين على الساحل الشامي.

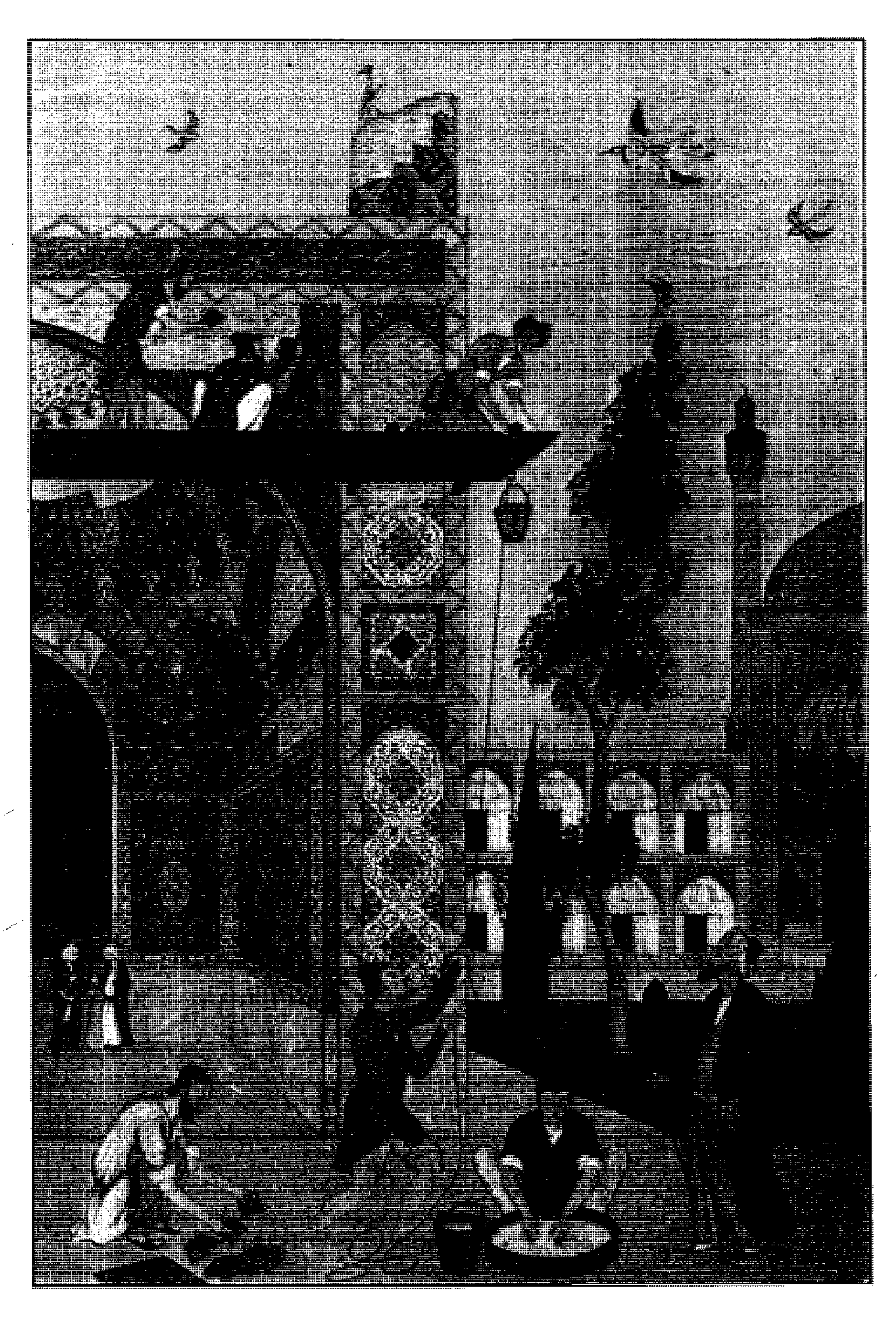
لقد بدأت النهضة في الشرق الإسلامي والعربي بإحياء التراث والخروج بشكل متدرج من التقليدي إلى المعاصر. ففي حقل الشعر، خرجت القصيدة من دوائر النظم البلهاء الباردة إلى مرابع الجزالة القديمة، وتقليد النماذج الأولى، والوقوف على الأطلال ثانية على يد البارودي، أو إلى التطريب الغنائي وشحن الصورة الغزلية ـ الخمرية النواسية بالدلالة الصوفية في محاولة لاستعادة

جانب من عبارة العشق الفارضية على يد الشاعر الشيخ أمين الجندي.

على هذه الجسور عبرت القصيدة النهضوية إلى ضفة الكلاسيكية الجديدة على يد شوقي وحافظ والزركلي، ثم هبت رياح الرومانسية من الغرب ورافقت الحركات الاستقلالية للشعوب وكان من أقطابها الشابي وجبران ومجموعة أبو للو.

لكن الغزو الأوروبي لم يدفع بجيوشه المؤللة فحسب عبر حدودنا، ولم يكن الاختراق الذي أحدثه في دفاعاتنا اختراقاً عسكرياً فحسب، وإنما كان اختراقاً ثقافياً تحت شعار نشر مدنية الغرب وحمل حداثته إلى شعوب افترض هو مسبقاً أنها لا تملكَ تراثاً ثقافياً يؤهلها إلى أن تحكم نفسها بنفسها، أو تلحق بالركب الحضاري اعتماداً على ذاتها وحريتها. وقد سبق هذا الغزو حركة واسعة ومريبة من الاستشراق مهدت له. هذا الاختراق الذي طال جانباً واسعاً من البنية الثقافية حمل معه بالضرورة جماليات الغرب الغريبة ليس في الأجناس الأدبية والفنون فحسب وإنما في الرؤية الكونية أيضاً.

ولم تكن البنية الثقافية المتبلدة والمتوقفة عن النمو في العهد العثماني بصالحة للوقوف أمام هذا الغزو على جميع مستوياته، أما الطبقة المثقفة التي يفترض أن تحمل على عاتقها عصر التنوير الجديد، فإنها بدلاً من أن تطور أدواتها الثقافية الموروثة في معركة المواجهة والتي هي جزء من تبعيتها التاريخية، فإنها راحت تبحث عن أدوات جديدة، فوجدت في الرومانسية التي تجاوزها الغرب حاجتها، غافلة عن أنها في الأصل أداة غربية أفرزتها طبيعة المتغيرات في المجتمع الأوروبي إبان نشوء القوميات وحركات الاستقلال. حتى الواقعية التي أعقبتها لم تكن مولوداً أصيلاً، وإنما كانت طفلاً متبنى قادماً من الآخر، أي من مجتمعات وايديولوجيات مغايرة لمجتمعاتنا وفكرنا وتاريخنا الحضاري. والأدهى من ذلك أنه لم يتم استيراد نموذج حضاري كامل - وهذا أيضاً مرفوض -، وإنما قدم الشعراء والأدباء والمفكرون تصوراتهم عن نماذج حضارية مختلفة، وهي تصورات مجتزأة مبتسرة قسرية، فرأوا مثلاً أن الدخول



نموذج من فن زخرفة الأبنية بالفُسَيفساء والكَاشِي المُلَوَّنِ ممّا اشتُهِرَتُ به مدينة إصفهان

إلى الحضارة هو في تمزيق الحجاب، وأن التغيير يكون بتعميق الصراعات الطبقية إلى حد القضاء على الوحدة الوطنية، وأن الوصول إلى الحداثة في الأدب هو في اجتراح المعجزات عن طريق هدم العمارة اللغوية والدلالية، والخروج من دائرة المنطق الواعي والدخول في غموضات فنية وإبهامات تنأى بالقارىء عن جفرة الكلمة (= شيفرة) وسيماءات النص.

أما المهندس المعماري فرأى أن الحداثة هي في هجر البيت العربي القديم وهدمه وتعميم النموذج الغربي في البناء؛ وتمزيق النسج المعمارية القديمة بفتح جادات عريضة ليضع كل فرد سيارته أمام دكانه أو بيته، والهدم بالتالي لم يطل النسج المعمارية التراثية فحسب، وإنما طال النُسُج الثقافية والاجتماعية والبيئية والنفسيّة المرافقة لها. حتى الفنان التشكيلي فهم الحداثة في إلغاء تاريخ حافل بالنمنمة والمنظور الروحي والجماليات النابعة من بنية الفكر الإسلامي، لاهثاً وراء آخر المذاهب القادمة من الغرب، والأمر نفسه بالنسبة للموسيقى الذي أغرق أسواق الطرب بفيض من الأغاني الرخيصة والألحان الهجينة.

وهكذا انسحب مفهوم الحداثة الغربية على طبيعة حياتنا وثيابنا وعلاقاتنا وتفكيرنا، فغزتنا أنماط الحياة الغربية، وتراجعت العلاقات التي تهذبها وتنظمها الروح، وسادت علاقات المجتمع الاستهلاكي، حتى أعراسنا واحتفالاتنا صارت تتم على الطريقة الغربية، واختفى جزء هام من تراثنا وموروثاتنا وفولكلورياتنا التي تشكل الميسم البارز في شخصيتنا وتميزنا.

وإذا أخذنا في الاعتبار أن الأنماط القديمة بجمالياتها ما تزال موجودة في بعض الأحياء الشعبية وفي الأرياف بآدابها الشعبية وطقوسها وأغانيها وتقاليدها، وحتى بطبيعة تفكيرها وتشبثها بعقيدتها، فإننا ندرك مدى الهوة التي تتسع بين الجانبين. هذه المفارقة التي تأخذ لدى طبقة الانتلجنسيا عند الفئتين شكل الصراع بين التراث والمعاصرة.

لقد أرادونا أن ندخل في حداثتهم فلم نلحق بهم، وانتزعنا أقدامنا من

ترابنا فكانت حداثة المنقطع.

الآن بعد إندحار البنيوية التي حملتها إلينا تيارات الحداثة، وظهور التفكيكية التي تنفي نظام الثنائيات المتضادة، وبعد الثورة المضادة التي أعلنتها ما بعد الحداثة Post Modernism على الحداثة نفسها، والتي تنادي بتعددية الثقافات، وبالاستفادة تحديداً من ثقافات الشرق، والتي ظهرت آثارها في السينما والمسرح والتلفزيون والفنون الجميلة والأدب، فأصبحت المهابهارتا ومنطق الطير وأخناتون وقصص ألف ليلة وليلة مناهل ثقافية وفنية لأعمال إبداعية عالمية، ما يكون موقفنا نحن الذين جَلَدْنا تراثنا وانتزعنا من أرضنا أقدامنا؟ أشير هنا كمثال إلى اوبرا اخناتون تأليف فيليب كلاس، وإلى قصص منطق الطير للعطار التي أخرجها للمسرح بيتر بروك.

لا شك أن الحداثة انبثقت من تمركز الذات الغربية حول نفسها، واعتبار الغرب نفسه بحكم تفوقه التكنولوجي أنه الحاضرة الوحيدة للإبداع، وعدم الاعتراف بوجود أو إمكانية نشوء حضارة أخرى ما لم تكن تابعة له. فهي - أي الحداثة الغربية - وبشكل ما تنطلق من وجهة نظر عنصرية، ولكن بهذا وحده أصدرت الحداثة الغربية على نفسها الحكم بالموت.

ويبدو أن رياح ما بعد الحداثة بدأت تهب علينا، فراح منظرو الحداثة عندنا اليوم يعودون إلى التراث بعد رفضه أمس، ليجدوا في شعر بعض شعرائنا وأدبائنا ومفكرينا كالنِّفَري والحلاج وأبي تمام والمعري نماذج حداثية تجاوزوا بها عصرهم، بل أنهم يعتبرونها بالنسبة للحاضر نماذِج حداثية تجاوزت الكثير من شعرائنا المعاصرين.

والسؤال الآن نرسله في شقين:

١ - ما الذي ستحمله رياح الغرب من حركة جديدة لتعقب حركة ما بعد الحداثة حين تؤذن أوراقها بالاصفرار والسقوط. لا شك أن حداثة جديدة ستحل محلها.

٢ - إلى متى نكرس تبعيتنا للغرب فنظل مستوردين فقراء، ومستهلكين



مُرَشّة من الفضة عيار ٨٤، تصميم الأستاذ محمود دهتري، صناعة السيد محمود حكيمي، ونقش السيد أحمد فنابسيان ومطعمة برسوم من الميناء بواسطة السيدة نراقي، صنعت عام ١٩٧٧ م

سيئين لما يحمله إلينا بحر الروم أو البحر الأسود من مذاهب وإيديولوجيات وحركات ثقافية لم تحبل بها كرومنا، ولم تَتَعَنْقَد على دوالينا ولم تُعْتَصَر في دناننا.

هناك اختلاف كبير بين حضارة تقوم على الصراع والثنائية، وأخرى تقوم على التكامل والوحدة.

في الميثولوجيا والأدبيات الأغريقية، تبرز بقوة مسألة الصراع بين الآلهة والإنسان أو بين الآلهة نفسها، وأكبر تحد قام به الإنسان هو سرقة نار الآلهة أي المعرفة في شخص بروميثوس. بينما نجد أنه في الفكر الإسلامي لا تقوم العلاقة بين السماء والأرض، الله والإنسان على مثل هذا الصراع، فالمعرفة هي هدية الله للإنسان ﴿**وعلم آدم الأسماء كلها**﴾[1]. وبها تأهل الإنسان ليكون خليفة الله في أرضه، وقد أعلن ذلك الحق أمام الملائكة ﴿**وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة**﴾[2].

وبذلك اكتملت دائرة العلاقة بين الله والإنسان، العابد والمعبود، حتى العبادة هي طاقة معرفية. العلاقة إذن معرفية ارتقائية ولا وجود لثنائية الصراع كما الاغريق، لكن دينامية الحياة تقتضي الحركة وتوليد الطاقة لاستمرار الحركة وهذا لا يكون إلا بالاحتكاك والمقابلة، غير أن الإسلام، استبدل كلمة صراع بكلمة جهاد ومجاهدة، وهذا الأمر داخلي يقوم في النفس بين نوازع الحق والسمو وبين نوازع الضلال والهبوط، وخارجي يقوم في المجتمعات بين الناس أو في مجابهة الغزو، وقد جمع الرسول ﷺ الإشارة إلى الجانبين بقوله: «رجعنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر» أي من الجهاد ضد الأعداء إلى الجهاد ضد النوازع الشريرة في نفوسنا والانحرافات في مجتمعنا، من هنا تنشأ دينامية الحركة وتتولد طاقة خيرة مستمرة تضمن استمرار الحركة وتكاملها في إطار الوحدة التكاملية وليس في إطار الثنائيات المتصارعة.

---

(١) سورة البقرة، الآية: ٣١.
(٢) سورة البقرة، الآية: ٣٠.

في إطار فلسفة ثنائية صراعية يبدو طبيعياً التحدث عن ثنائية الشكل والمضمون، ولكن في إطار فلسفة إسلامية «أحدية صمدية» لا وجود لمثل هذه الثنائية في الشكل والمضمون، النفس والجسد، المادة والروح. . . فالنظرة المعرفية إلى النص كلية «شكلاً ومضموناً» والنظرة إلى الإنسان كلية «جسداً وروحاً»، انظر إلى فعل الطهارة مثلاً كيف تقترن طهارة الجسد بطهارة الروح.

ونقول فلسفة أحدية صمدية لا أحادية، لأنها التمام المطلق، فالأحادية مقبرة للابداع والحرية، ولكن الأحدية الصمدية فلسفة توليدية فهي تولد المتعدد، ومن المتعدد تنبثق الإبداعات والحريات فيوضاتٍ متتالية، ولهذا فإن الحضارة الإسلامية متعددها واحد وواحدها هو التمام المطلق.

وفي النص القرآني تتجلى حضارة الإسلام، فهو مولد حضاري، ولأنه نص إلهي فالحضارة المتولدة عنه هي حضارة ارتقاء وسمو، إنها حضارة الأحدية الصمدية، لا حضارة الثنائية الصراعية، وما يمنحه النص القرآني الرحب من حرية في الاجتهاد والتأمل والتفسير، وما يحمله من سيمائيات متولدة جديدة في كل عصر يمنح لهذه الحضارة المنبثقة عنه إيقاعات متعددة متناغمة تتكامل جميعها في التمام المطلق.

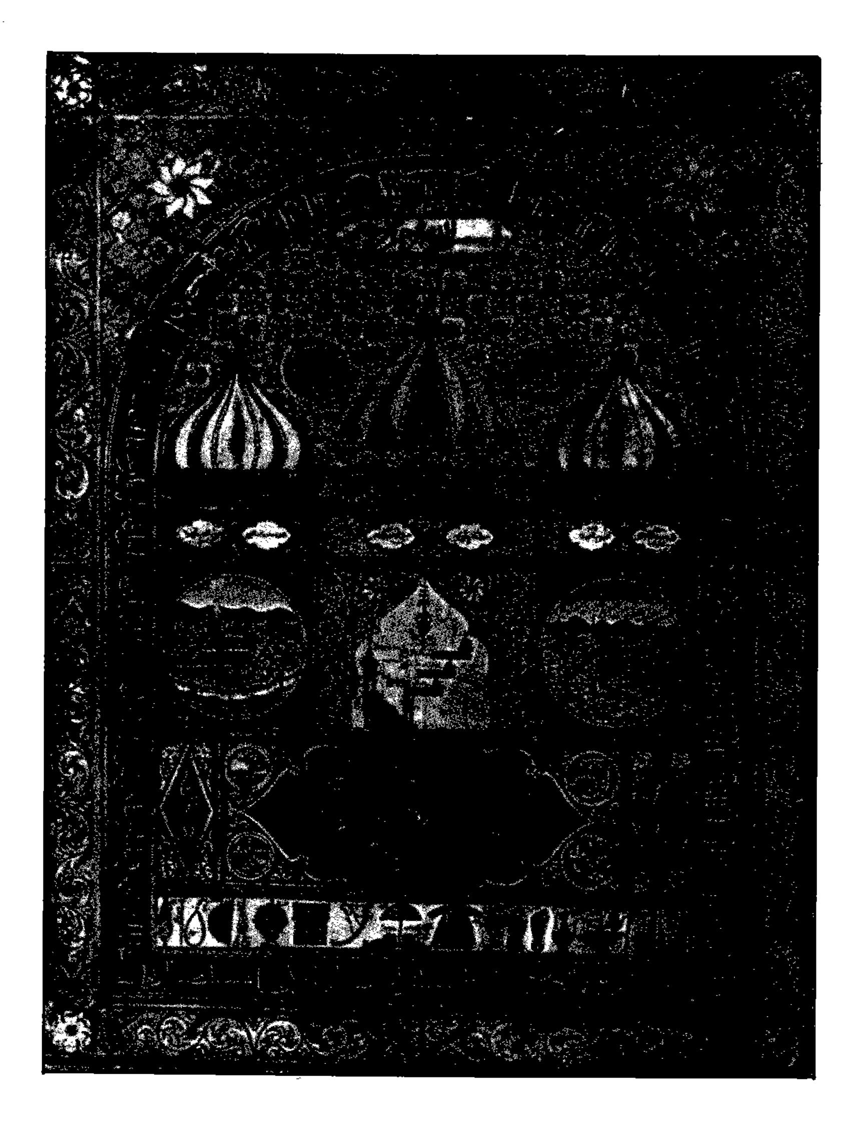
من الغرب وفلسفاته الثنائية الصراعية زحفت إلينا الحداثة الغربية، بالنسبة لنا كمغتربين عن تراثنا ومستوردين لفكر الآخر، أُغْرَقنا في تحديث الشكل أو هكذا خيل إلينا، فتماهى المضمون وتبعثر وغاص في حمأِ الإبهام، ووهمنا أننا نقوم بفعل حداثي.

مُبْتَسَراتُ الحداثة هذه تم استيرادها أو توريدها لنا، فانتشرت بيننا انتشار النار في الهشيم، ومن المؤكد أنه خلال هذه الفترة مرت على المنطقة مشاريع مشبوهة، وتكرست وجودات معادية في غياب الفارس الذي يتصدى للمؤامرات ألا وهو الكلمة الواضحة، المبدَعَة، القادرة على الفضح والتغيير.

وعندما نتناول قضية الحداثة، لا بد أن نفرق بين حداثة الغرب المنطلقة من الثنائية الصراعية، وبين حداثة الشرق العربي الإسلامي المنطلقة من



اسم اللوحة: الحق والباطل نوع الفن: لوحة مُنَمنَمة بـ «التَّشعير» القياس: ٢٩/٥ × ٤٠/٥ سم
التاريخ: ١٩٨٣ الفنّان: باقر آقا ميري



**الجزائر البيضاء ـ متحف باردو فن شعبي ـ منمنمة**

الأحدية الصمدية التي منها تنبثق منطلقات الوعي الجمالي الثلاثة: الوحدة والتوحيد والحركة.

النثار الذي أوصلته إلينا الترجمات عن حداثة الغرب أوقعنا في وهم كبير اقتضى منا كي يدخلنا الغرب في حداثته أن نردم التراث وننقطع عن التاريخ، وننسف اللغة، ونهدم البناء الحضاري والمعرفي الذي بنيناه عبر سنين طوال،

ونمزق النص الذي هو الطاقة المتولدة عن الأحدية الصمدية والمولدة لكل حداثة غير منقطعة عن الجذور السليمة.

وقد غفل الصابئون عن أن لهذه الحضارة حضوراً دائماً متحدياً عصياً على الهدم يلقاهم في مفارق الطرق، وأن أي حداثة لا بد أن تتمثل هذا الحضور، لأنه لا بقاء إلا لحداثة واحدة هي حداثة المتصل.

بِحسّه الشعري المرهف عبر الشاعر العراقي الكبير مصطفى جمال الدين عن الطاقة المتولدة من الأحدية الصمدية والمولدة لكل فعل حداثي وجديد، في قصيدته «شهيد الفداء»، وتعتبر هذه القصيدة مثالاً رائعاً للحداثة الشعرية وتمزيقاً لوهم الحداثيين الذين يرون أن الحداثة هي في بعثرة الأحرف وهدم اللغة والخروج على الايقاعات الشعرية وغياب الجفرة (= شيفرة)، والدخول في سيميائيات لغوية يجمعها الشتات وتغيب عنها قواعد النظم الإشارية الخاصة بنا. يقول الشاعر:

عَيَّرونا على الفخارِ بماضينا ... فقالوا: غوايةٌ وجمودُ
وانطواءٌ على القديمِ، وقد نَضَّر ... قلبَ الصحراءِ هذا الجديد
شَفَقُ الأمسِ لن يعودَ، وفي ... الأفقِ بروقٌ لغيرهِ ورعود
يا دعاةَ، الغَدِ الجديد، لنا اليومُ ... بما فيهِ والغدُ المنشود
ولنا الأمسُ فجرهُ ودجاه ... وشبوبٌ عليهما وخمود
ولنا بَعْدَ أنَّ جَمْراً صلينا ... كان منا ضِرامهُ والوقود
وكؤوساً قد رَنَّحتنا وفاضت ... ليس فيها لغيرنا عنقود
أمُسنا يا لَمَشرِق الشمسِ فتح ... عربي وفيلقٌ محسود
ليس فيه ـ والحمد لله ـ سيفٌ ... فاتِكُ الغدرِ أو سِنان حقود
عارنا: أننا نسيناه فاربَدَّت ... سمانا وزاحَمَتْنا العبيد
كيف يقوى على العواصفِ غرسٌ ... جَذْرُهُ في ترابهِ موؤد

ليست الحداثة في خلع العمة الشعرية أو اعتمارها وإنما هي في توليد طاقات شعرية جديدة، واتصال بالماضي على محور التطور الحتمي للغة

والصورة والفكر، واستشراف للمستقبل خلال نظم سيميولوجية تفرزها الأنساق المعرفية الخاصة بحضارتنا والتي لم تغلق يوماً نوافذ المعرفة والتثاقف مع الآخر.

إن شعراءً آخرين غير جمال الدين لم يتخلوا عن عروض الشعر هم شعراء حداثة كبدوي الجبل وعبد اللّه البردوني ونزار قباني وعمر أبي ريشة، أما الشعراء الآخرون الذين كرستهم الحداثة الوافدة ممثلين لها نراهم الآن يرتدُّون إلى الإيقاعات الشعرية العربية ويعيدون النظر في النظم الإشارية في قصائدهم فتغدو أكثر وضوحاً بعودتها إلى محور التطور الطبيعي.

النص القرآني لم يقدم فحسب نموذجاً رائعاً للحداثة النابعة من الفلسفة الإسلامية وبنيتها الفكرية: الأحدية الصمدية، وإنما قدم أطروحة في الحداثة المعجزة فكان كالضوء البعيد المدى الذي ينير الدرب للمبدعين ليمارسوا فعل الخلق الإبداعي باستمرار. فمن المعروف أن العرب في الجاهلية كانوا قوم شعر، وكان الشعر النموذج الأعلى السائد في الخطاب آنذاك، لكن القرآن لم يتنزل بلغة الشعر وإيقاعاته، وإنما جاء ببنى تعبيرية ولغوية وفكرية جديدة، وإيقاعات حديثة لم يألفها العرب وقفوا أمامها مصعوقين، حتى إن لبيداً كف عن قول الشعر لإحساسه بالانبهار وشعوره بالعجز التام أمام الإعجاز القرآني.

لم يلغ النص القرآني الأنساق اللغوية والبصرية السابقة وإنما أضاف إليها حركة نزوع تأملية ارتقائية مبدعة متكئاً على الأنساق المعرفية والنفسية للعربي. فمن المعروف أن الشاعر العربي في قصيدته أبدع في وصف الإبل حت أنسنها، كما وصف السماء بنجومها وليلها البطيء الكواكب، ووصف الجبال والوديان والسيول والطبيعة الحية..

كليني لِهَمٍ يا أميمةُ ناصِبِ　　　وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ
تطاوَلَ حتى قلتُ ليس بمنقضٍ　　　وليس الذي يرعى النجومَ بآئب

الإبل ارتبطت بالممدوح وعطائه فهي الراحلة، والليل ارتبط بالأحزان والهموم، وتلك هي نماذج الأنساق لو بحثنا عنها في الشعر العربي.



قافلة من الجمال: من مقامات الحريري: من روائع مدرسة بغداد ومن عمل الفنان العربي يحيى بن الواسطي، وهذه اللوحة من مخطوط مقامات الحريري المحفوظة بمكتبة باريس الأهلية وتعود إلى سنة ٦٣٤ هجرية. ويحتوي هذا المخطوط على أكثر من مائة صورة. ونلمس من هذه اللوحة القدرة على تصوير هذه المجموعة من الجمال بطريقة تعبيرية دقيقة. وتقود الجمال حارسة في ثياب تقليدية طبيعية.



لطاووس، البوم رسوم مغولية ـ الهند، ١٦١٠، منسوب إلى أوستاد منصور، نادر العصر، مجموعة خاصة

النص القرآني استفاد من المخزونات البصرية والمعرفية والعاطفية الموروثة عند العربي وأعطاها حركة معرفية جديدة فأصبحت الإبل والليل والنجوم والأرض والجبال.. الخ.. مساحات تأمل وتفكر في النسق المعرفي القرآني للوصول إلى الحقيقة المطلقة، والمعرفة الكلية.. إلى معرفة الخالق في خلقه.

**﴿أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت * وإلى السماء كيف رفعت * وإلى الجبال كيف نصبت * وإلى الأرض كيف سطحت * فذكّر إنما أنت مذكّر﴾**[٣].

وتلك هي النظرة المعرفية الجديدة التي جاء بها النص القرآني.. وذلك هو واحد من أسرار حداثته المبدعة. فالإعجاز الحقيقي في النص القرآني هو في كونه توليدياً، فهو أبداً قديم جديد، وهو بذلك يقدم نموذجاً ابستمولوجيا في الحداثة ـ في الجانب المعرفي ـ لم ولن تقدم مثله البشرية، وقد شكل هذا النص تحدياً معرفياً وفنياً تجاه ديماغوجية وتخريص الرافضين وبلغ ذروة المواجهة في قوله تعالى: **﴿قل فأتوا بسورة مثله وادعوا من استطعتم من دون الله﴾**[٤].

في النص القرآني نظام إيقاعي ما يزال معجزاً للباحث، واكتشافه هو بمثابة اكتشاف مجاهل الكون، انظر إلى نظام الفاصلة في سورة العصر كيف أن العبارة الأولى «والعصر» بإيقاع القسم فيها أشبه بطرقة ذات رنين على باب القلب، ثم يتلوها الإيقاع الثاني القوي في الفاصلة التالية، والمعزز بالتوكيد: «إن الإنسان لفي خسر» ثم يمهد للإيقاع الثالث بكلمة «إلاَّ» وهو إيقاع هادىء مطمئن معادل لاطمئنان قلب المستثنى المخاطب وهو المؤمن: **﴿إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر﴾**. الإيقاع هنا هو إيقاع النفس والحياة والنزوع الإرتقائي والجهاد إنه: إيمان، وعمل، وتحقيق حلم

---

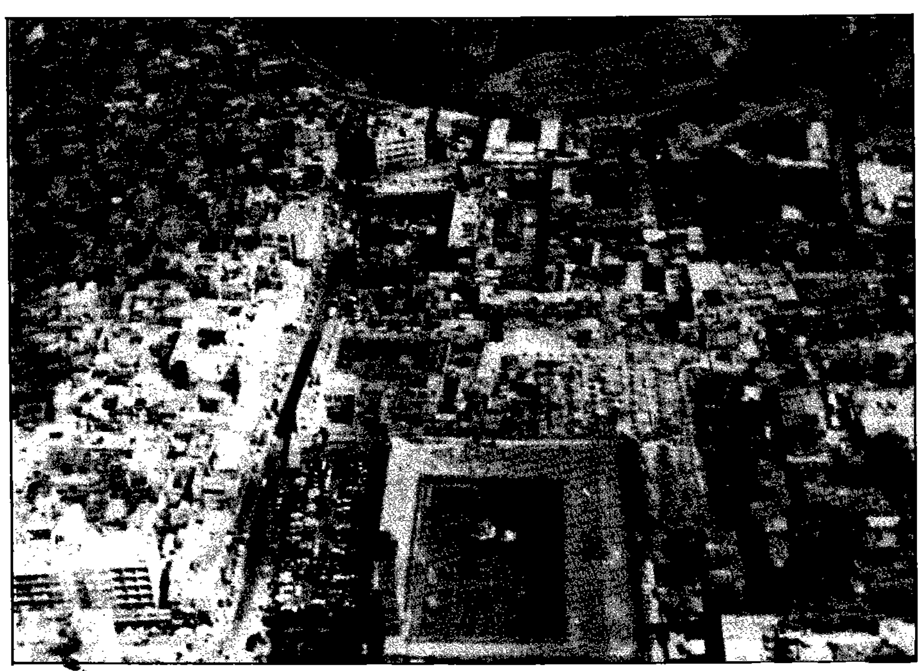
(٣) سورة الغاشية، الآية: ١٧، ٢١.
(٤) سورة يونس، الآية: ٣٨.

الإنسان بالحق، وصبر على الجهاد من أجل الحق.

لم يخرج النص القرآني في هذه البنى عن الموروثات اللغوية وإنما فجر فيها طاقات وإمكانات إبداعية غير متوقعة، وشحن الكلمات بمدلولات جديدة ضمن النسق المعرفي الجديد. . أما القسم بالعصر فهو مما لم يألفه العرب، ولهذا جاء في بداية الآية كقلقلة المفتاح في القفل ينفتح إثرها باب من المعرفة مُطِلٌّ على أمداء رحبة.

إن الإسلام الذي غيّر على المستوى الاجتماعي والسياسي والفكري إيقاع الحياة غيّر على المستوى الفني إيقاعات التعبير والخطاب الأدبي، ووضعنا أمام معجزة في الإبداع المتولد والمتجدد.

حضارة كاملة رائعة انبثقت وامتدت وما تزال من النص القرآني، ففي كل قراءة له ولادة جديدة وبرهان جديد على أنه وهو كلام الله القديم الحدث الدائم الحضور بحداثته.

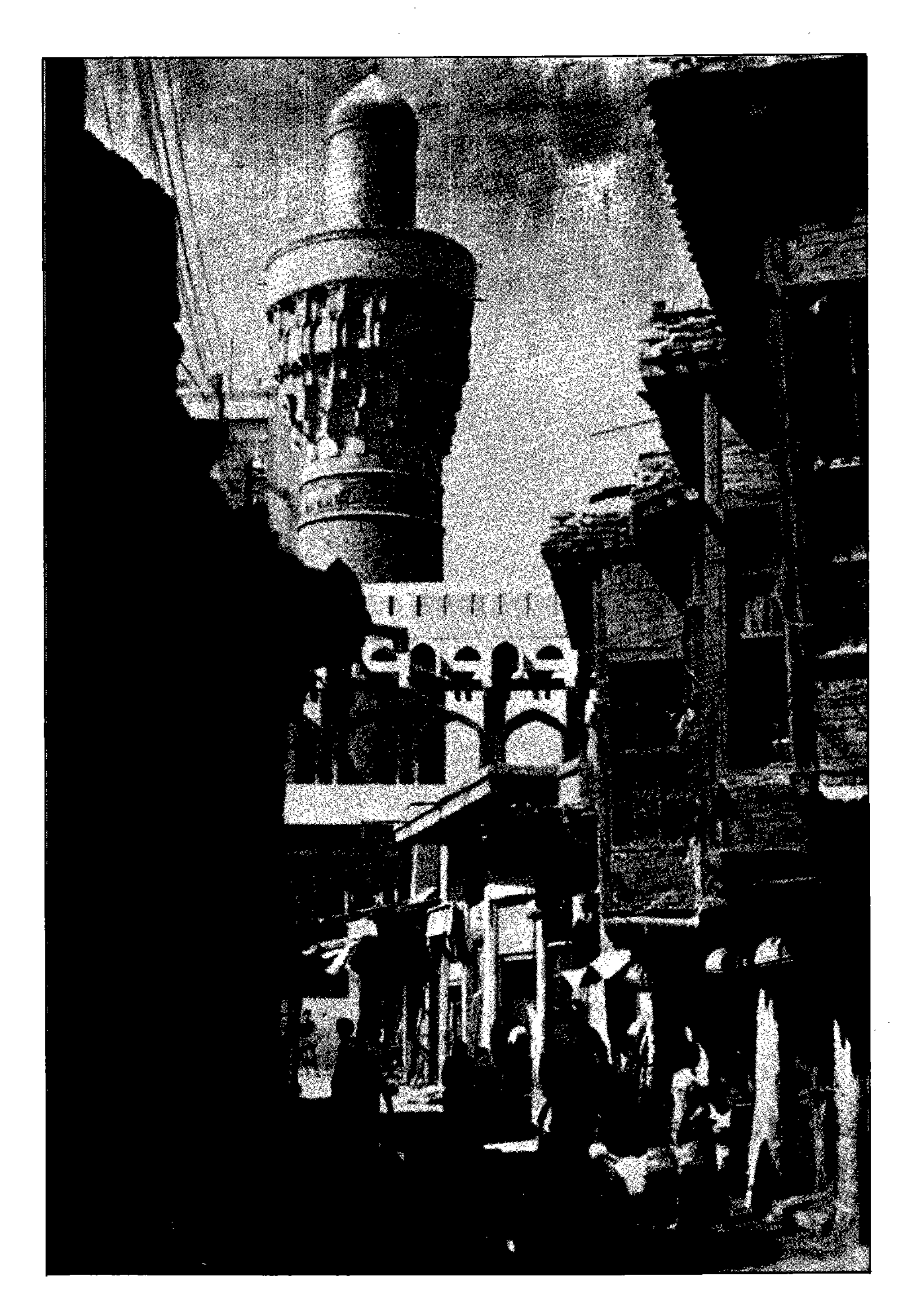


صورة جوية لحلب تبين موقع القلعة والمسجد الجامع والأسواق والأحياء السكنية في خطة المدينة الإسلامية

# جماليات جديدة ومقاربات

يبدو أن الرياح عادت لتهب شرقية من جديد بعد مدّ الحداثة التي كانت تعبيراً عن تمركز الغرب حول ذاته، ورفض ثقافة الآخر، وعدم الاعتراف بحضارة أخرى توازي في أهميتها أو تفوق حضارة الغرب، ورغم الغروب الأخير للحركات القوموية والعنصرية التقليدية إلا في بعض مناطق تبدو خارج حركة التاريخ رغم صدارتها لمسرح الأحداث فإن عنصرية جديدة في الغرب خرجت من معطف التقدم التكنولوجي ومن حركات الإبداع في الثقافة والفكر العلمي والفلسفي الناجمة عن المد التكنولوجي وآثاره في الأفراد والمجتمعات، هذه العنصرية الجديدة لم تأخذ طابع الممارسة التقليدية ضد شعب ما أو لون ما، وإنما بأناقة حضارية تم تصديرها أو دفع الجهل والشعور بالدونية إلى استيرادها حتى اشتملت العالم الثالث ـ الأقل تقدماً في نظر الغرب ـ بحيث جثم في الشعور أن الغرب فائق القدرة، وقد انتهى بنا ذلك إلى أن نرمي بمتاعنا الثقافي في أول الطريق ونحاول اللحاق بحداثته فنلهث وراء مذاهبه الفكرية واتجاهاته الفلسفية ومدارسه الأدبية والفنية وقيمه ومقاييسه الجمالية... وخططه التنموية! «إن المنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى»[1].

(١) حديث نبوي.



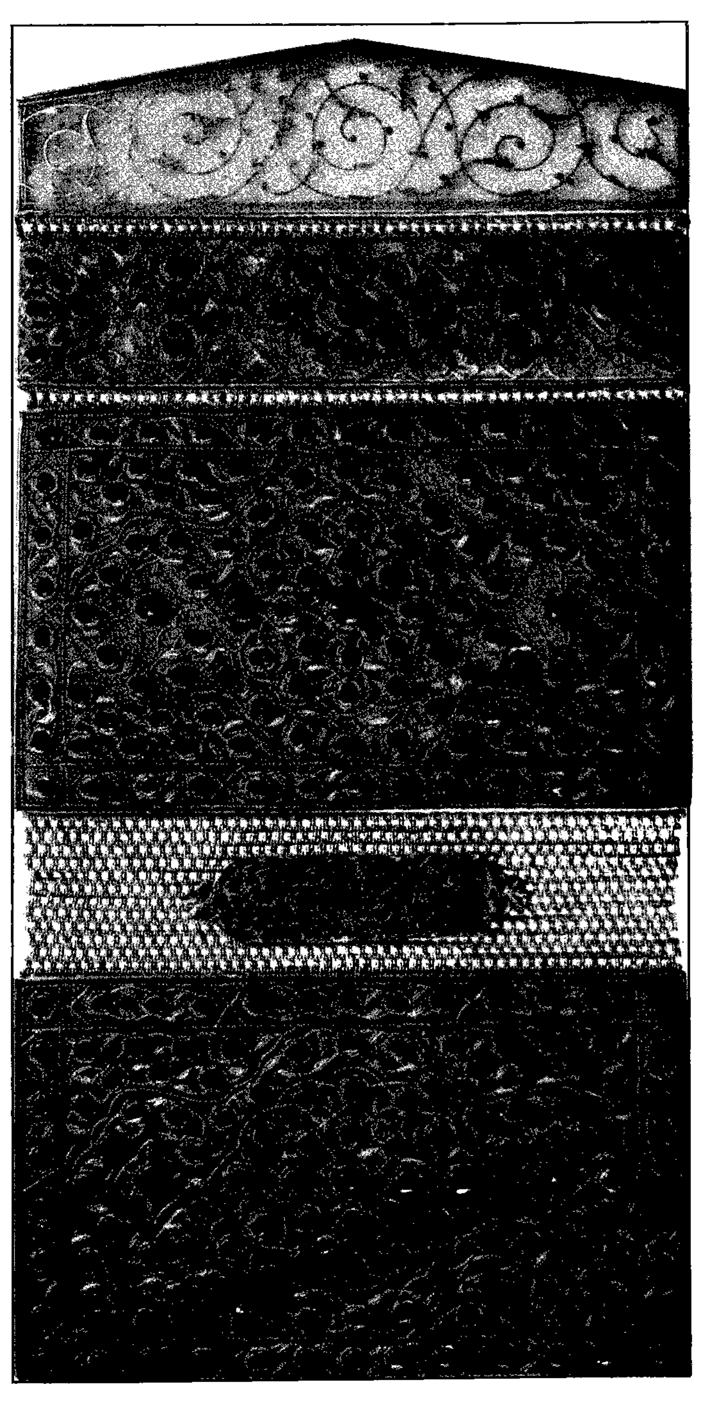
كــربــلاء

وفي سورة الرفض لم نميز بين الموروث والتراث فأوقفنا بذلك عن العمل مولدات للطاقة فينا، ولأننا أردنا أن نكون الآخر لا أن نكون أنفسنا فقد انقطع بنا الدرب، وكانت حداثتنا هي حداثة المنقطع لا حداثة المتصل، حداثة التابع لاحداثة الرائد، كأننا عالم الظلال والغرب عالم الحقيقة.

اليوم ونوافذ ما بعد الحداثة تنفتح الواحدة بعد الأخرى ليقف الغرب المعلِّم وراءها متمهلاً يطل على حقول الشرق الغنية بالفكر والثقافة والفن، متخلياً شيئاً فشيئاً عن تمركزه حول ذاته، مدركاً قبل أن ينقطع به الدرب أن الكرة الأرضية هي من الصغر والاتصال ما لم يمكن معهما افتعال الحواجز بين ثقافات الشعوب، وأن الحضارة كل لا يتحقق فيه التوازن إلا بتعددية الثقافة ومصادرها.. اليوم فقط بدأنا نشعر بالأسى والأسف على أننا ألقينا في أول الطريق متاعاً تراثياً أليقا فيه من الزاد المعرفي ما يعيننا على متابعة رحلتنا الحضارية.

وكما تنداح الدوائر في الماء وتتصادم وتتداخل إذا ألقيت بعدة حصيات متباعدات أو متقاربات في الماء فإن دوائر الثقافة المنداحة من مراكز حضارية متعددة، متباعدة أو متقاربة في الزمان والمكان تتصادم وتتداخل بما يغني التجربة الإنسانية في مسيرة الخلق والإبداع، وأن ما نلمحه من أوجه التقارب والتماثل بين أساطير الشعوب وآدابها وميثولوجياتها وقصصها الشعبي.. هو التجسيد الحي لاجتياز ظواهر حضارات الشعوب وأنماط التفكير حدود المكان والزمان، ليس من قبيل عملية تأثر وتأثير فحسب، وإنما من قبيل عملية تكوينية تقوم بفعل عقل جمعي، إرادي أو عفوي، على الاكتساب الاصطفائي لما ينسجم وتتسع له اللوحة الحضارية لشعب ما. وإن الحديث عن ثقافة أي شعب بمعزل عن الدوائر المنداحة لثقافات الشعوب الأخرى قد يكون غير منتج، في حين أن دراسة أثر ما في إطار اللوحة الإنسانية الشاملة دراسة مقارنة أو تحليلية سيكون أمراً بالغ الأهمية.

الصراع التاريخي القديم العهد بين الشرق والغرب كان يدفع باستمرار إلى الادعاء والانتحال وتلمس الأسبقيات في الاكتشاف والإبداع بدلاً من السعي

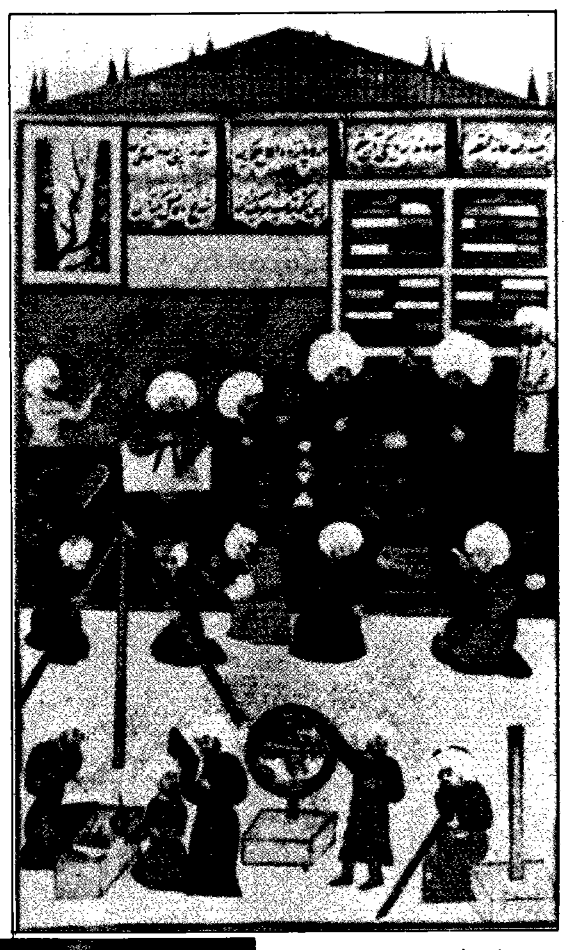


جلد مصحف مذهب ومرصع ؛ بالجواهر، تركي، النصف التالي من القرن ١٦
اسطنبول ـ متحف طوبكابي

إلى إعادة إنتاج الأثر والعمل على تكامل الحضارة الإنسانية انطلاقاً من احترام فكر الآخر والاستفادة منه والإيمان بالتعددية التي هي بمثابة العمد والأركان التي يقوم عليها البنيان الحضاري الشمولي، إن بناء أروقة للحوار خير من إقامة محاكم للتفتيش، وإن الذين أقاموا مثل هذه المحاكم الظلامية وأسدلوا الستر الحديدية على شعوبهم بدأ بعضهم يدرك أن التواصل الإنساني في الفكر والثقافة والاجتماع هو جزء من حركة التاريخ وطبيعة الشعوب والممارسة الحقيقية للحرية.

فالفعل الجمالي هو فعل حر، وما لم يقم الانتاج المبدع على أساس من التواصل مع الذات في جانبيها المطلق والتاريخي، ومع الغير (الإنساني)، في حركة ذاتية حرة متسقة مع الحركة الكلية المنبثقة عن المطلق الحق، المبدع، الكلي الخير والجمال والقدرة، فإن هذا الانتاج الإبداعي سيكون نسبياً شرطياً مفتقراً إلى المدْرك الجمالي الثابت.

برغم التجاور بين العرب قبل الإسلام من جهة وبين الفرس والروم من جهة أخرى، وبرغم العلاقة التبعية السياسية الوثيقة لبعض دولهم الواقعة ضمن مناطق نفوذ الامبراطوريتين آنذاك والعلاقات التجارية الواسعة للعرب داخل وعلى أطراف الجزيرة العربية مع الامبراطوريتين، ويبدو أنها لم تكن تتعدى علاقات البيع والشراء، فإن تفاعلاً ثقافياً جاداً لم يتم، وبقي الشعر العربي بمقولاته الصحراوية نسيج المعرفة المتواضعة لديهم، ولم يرق كي يصبح رسالة العرب الثقافية إلى العالم، أو أن يكون موضوعة حوار أو لغة تواصل مع الآخر، وبشكل ما وبسبب انكفائه على تسجيل أيام العرب وأخبارهم وأحياناً أساطيرهم، وبسبب تضخم الذات التي تبرز في تكرار لا نهائي لقيم معينة في الفخر والمديح والهجاء والغزل إلا من بعض خروجات حادة للشعراء الصعاليك على المتعارف الاجتماعي والأخلاقي القبلي، وبسبب اعتزازهم الذي لا يقبل الجدل بهذا الشعر واعتباره غاية الإبداع والمعرفة فإن الشعر العربي ـ بشكل ما ـ كان بمثابة الستار الحديدي الذي منع عنهم رياح المعرفة العالمية التي كان يمكن أن تهب من الهند وفارس وبلاد اليونان.



درس في الجغرافيا والفلك



لوحة تمثل علماء
بيت الحكمة في بغداد

عندما جاء الإسلام أحدث صدمة في المستقر العربي، وما كان وقوف الفريق المحافظ في وجهه دفاعاً عن راهن عقائدي وموروث فحسب، وإنما كان دفاعاً عن مستقر حضاري يغلب عليه الطابع البدوي وشبه المديني.

لقد طالت الثورة الجديدة منطلقات الجمال عند العربي وزعزعت مستقرات وعيه الجمالي للشكل والمضمون.

الحديث النبوي بمضموناته الجديدة ـ الانقلابية وأشكال العبارة فيه كان زلزلة لسجع الكهان وغوامض كلامهم، ولإيقاعات الخطب والوصايا النثرية المسجعة، وللأمثال العربية المتداولة، مثال ذلك زحزحة قول العرب: «انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً» عن مستقرها الدلالي بتوليد معنى جديد لنصرة الظالم في حوارية قصيرة بين الرسول ﷺ وأصحابه: تأخذوا على يده فتمنعوه من الظلم.

والقرآن الكريم بعطاءاته الروحية والفكرية والبيانية وإيقاعاته الجديدة التي وقف أمامها الوليد بن المغيرة مذهولاً ولبيد عاجزاً عن نظم بيت واحد من الشعر بعده كان زلزلة لأمامية الشعر العربي وعصمته من أن يتجاوزه قول أو يكشف كاريزمية charismatic بعض شعرائه نقد محكم، وقد أحدثت الآية الكريمة: **﴿والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون﴾** انقلاباً حقيقياً في وظيفة الشعر العربي، وربطه بشكل نهائي بالإيمان والعلم الصالح ونصرة الحق والوقوف في وجه الظلم، وأحدثت علاقة جديدة تكاملية بين سلوك الشعر وسلوك قائله، ومن هذا الانقلاب الوظيفي، ومن هذه العلاقة الجديدة يخرج الشعر العربي بجماليات جديدة متجددة ما بقي مولِّدة تلك الطاقة العلوية المستمدة من الكلي القدرة.

لقد أدرك المحافظون خطورة الانقلاب الحضاري الجديد عليهم لأنه يزحزحهم عن مستقرهم ويعيد بناء الإنسان بناء معرفياً جديداً غير مغلق، ويزيل الأستار الجديدية على الفكر من موروث وثني وضلالي وتحريفي، وعلى الأرض

فيخرجهم من عزلتهم الصحراوية داخل جزيرتهم، لا ليصدَر الثورة الجديدة فحسب وإنما ليستقبل رياح تجارب الشعوب ومعارفها، لأن حضارة كاملة تبدأ بكلمة (اقرأ) وترتفع بالإنسان المخلوق من علق إلى شرفة الوعي والتعلم بالقلم ليتسنم المعرفة اللامحدودة بـ ﴿**علم الإنسان ما لم يعلم**﴾ هي حضارة العرفان والمعرفة التي تحمل أبداً فعل التغيير.

لقد أدرك المحافظون بحدسهم أن عهد حضارة النص الشعري المغلق وأنظمته في المعرفة والسلوك والعادات قد انتهى، وأنه قد ابتدأ عهد حضارة النص القرآني الفتح المفتوح على الكونين الإلهي والإنساني.

حين قدم المسلمون إلى البلاد فاتحين أو تجاراً مسافرين فإنهم لم يحملوا معهم كتاباً مغلقاً على قضاياهم وأخبارهم كديوانهم الشعري وإنما حملوا إليهم كتاباً فتحاً مفتوحاً على قضايا الكون والإنسان والحياة، وبكل ما في ذلك من معاني الحرية. من قبل قامت وجودات شبة مستقلة ـ عسكرية كتدمر زنوبيا، بقيت مستلبة حضارياً وتبعية لأنها لم تحمل رسالة تؤهلها لإقامة بناء حضاري له طابع الديمومة والخصوصية، أما العرب المسلمون فقد حملوا النص القرآني الذي كان ولن ينقطع عن أن يكون مولّد الحضارة الإسلامية إن خفت عهداً أو التمعت عهداً، وسر الديمومة والاستمرار يكمن في الأيديولوجيا البعيدة المدى ـ اللامرحلية ـ المستمرة حتى بعد انتهاء الوجود الإنساني على الأرض ـ اليوم الآخر.

وبكونه مولد الطاقة للحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في حركتها المتغيرة فإن الحضارة المنبثقة عنه كانت باستمرار تحمل حداثتها في ذاتها، وقد تبلورت مظاهر هذه الطاقة الخلاقة في العطاءات التجديدية للفلاسفة والمتصوفة والعلماء والأدباء الإسلاميين.

ففي الفلسفة مثلاً لم يكونوا مجرد نقلة للمدرستين اليونانية والاسكندرية، وإنما أعادوا إنتاج الأثر من خلال الطاقة الجديدة، ولم تدع إلى ذلك إرادة التوفيق بين الدين والفلسفة كما يعتقد وإنما طبيعة التكوين الفكري الجديد



بازنداه والعاصفة المفاجئة ايران - قزوين - ١٥٩٣ - مجموعة خاصة

للإنسان وأنظمتها التي تمثلت جوهر النص وأعطت لنفسها حرية الحركة داخله وظاهره مستمدة قوة الإبداع من هذه الطاقة الجديدة. المتصوفة استطاعوا أن يخرقوا حجب الإبداع، وأن يقيموا في كتاباتهم نظاماً سيمائياً، وأساساً للغة جديدة لم يألفهما فن الخطاب العربي، وعلم الإشارة كما يقول الكلاباذي: «هو العلم الذي تفردت به الصوفية، واستعملوا لها رموزاً وألفاظاً تعارفوها بينهم لا يدركها إلا أصحابها وذوو العلم بها».

قال بعض المتكلمين لأبي العباس بن عطاء: «ما لكم أيها المتصوفة قد اشتققتم ألفاظاً أغربتم بها على السامعين، وخرجتم على اللسان المعتاد، هل هذا إلا طلب للتمويه أو ستر لعوّار المذهب؟» فقال أبو العباس: «ما فعلنا ذلك إلا لغيرتنا عليه، لعزته علينا، كي لا يشربها غير طائفتنا».

وسيمائيات المتصوفة انطلقت من حاجتهم إلى التعبير عن مشاهدات القلوب ومكاشفات الأسرار التي لا يمكن للعبارة التقليدية استيعابها، كما لا يمكن لمن لم ينزل تلك الأحوال أو يحل في تلك المقامات معرفتها.

إن الباحثين عن ألق الإبداع قد وجدوا فيما كتبه شعراء المتصوفة، وما أحدثوه من لغة جديدة في نظمها الإشارية في الألفاظ والصور والدلالات المنبثقة من الأحوال والمقامات وإيقاعات النفس العاشقة إنما كان وما يزال نقلة في الحداثة بعيدة المرتقى. إنها جماليات جديدة ما عرفها الشعر العربي من قبل.

سيرة حياتهم وأعمالهم الأدبية تكتسب ألقاً جديداً حين تتحول إلى مادة درامية أو روائية، ففي البحث عما هو باهر وأخّاذ وحديث وجد بيتر بروك في قصص منطق الطير لفريد الذين العطار مادة مسرحية غنية بالفكر والسحر والدراما يقدمها أمام نظارة لا يجتذبهم غير الجديد والمدهش، وفي رواية سيد هارتا التي كتبها هيرمان هيسه وجد الكاتب في حياة البوذا سيد هارتا غوتاما شاكياموني وفي الأجواء البوذية، مادة روائية سحرية يعيد إنتاجها بفكر الأوروبي الذي أثقلت روحه قيود المادية، وأعشت عيونه عن التأمل باهرات الإنجازات التكنولوجية المتسارعة، وقد عرف كيف يواجه الشخصية الأسطورية التقليدية بمفاهيمه هو

كأوروبي، مستكشفاً عالم الروح من خلال حسية الحب ومغريات المال وفقدان الابن، ثم الزهد والفناء في روح الكون من خلال العودة إلى الطبيعة وإدراك أسرارها.

إذن لا بد في النهاية لدوائر الثقافة المنداحة من أن تتلاقى فتتصادم وتتداخل بما يغني التجربة الإبداعية، ولا بد للتمركز حول الذات من أن يتداعى أمام حركة تواصل تاريخية حتمية بين حضارات الشعوب، فيها من حوار الثقافات والتبادل المعلوماتي والتأثر والتأثير المعرفي بقدر ما فيها من إرادة الاستقلال والتبلور في الشخصية الثقافية.

«٢»

هل كان هيرمان هيسه يعلم أن روايته (سيد هارتا) السابحة في أجواء بوذية سحرية هي من الناحية الفنية إعادة لانتاج قصة الشيخ صنعان في منطق الطير في كثير من أحداثها وشخصياتها.

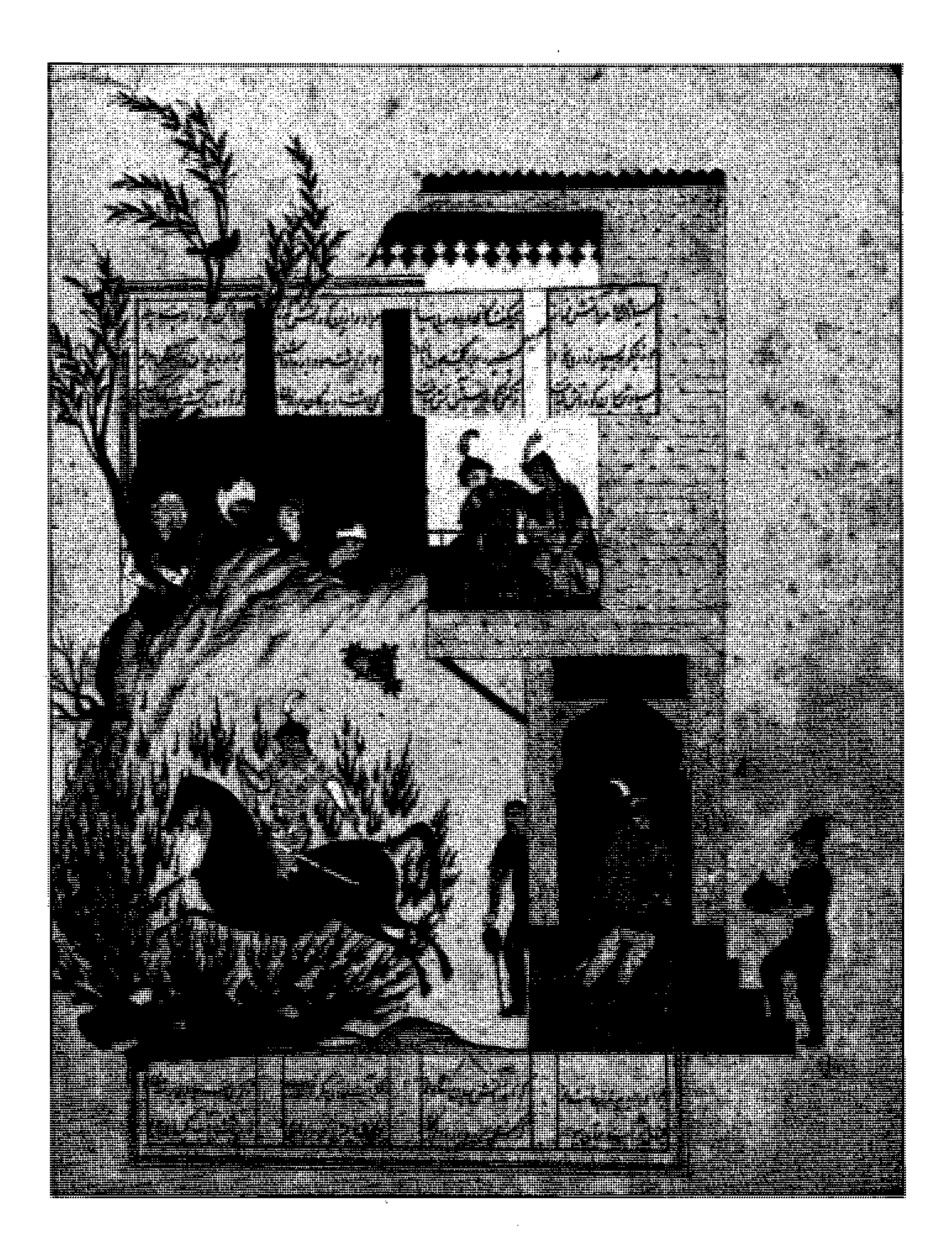
سيد هارتا ابن البراهمي المتعطش إلى المعرفة والذي لا يكف عن الصلوات وتقديم القرابين وقراءة الكتب والأشعار المقدسة لم يكن سعيداً فهو يحس ببذور عدم الرضى والشك، من هنا كانت بداية رحلته الطويلة، فصار زاهداً سامانيا، ثم التقى بالبوذا غوتاما، وهناك تخلى عنه مريده وصديقه غوافندا الذي صار من أتباع بوذا، أما سيد هارتا فقد تابع رحلته فصار دنيوياً استغرقته لذة الجسد في حبه للغانية كامالا، وعمل في التجارة مع كاماسوامي حتى أصبح قاسي القلب، ثم أدركته اليقظة فأدرك أن الحياة متاع الغرور، وأنها مجرد لعبة أولاد اسمها سامسارا لا تستحق أن تلعب بشكل دائم، فعاد إلى النهر ليعمل مع فازوديفا مراكبيا، وهناك تعلم كيف يصغي بقلب ساكن إلى النهر ذي الأصوات العديدة، ويتلقى منه السر أن ليس هناك شيء اسمه الزمن، وهكذا تخلص من عذاباته لأن الحزن في الزمن، وعذاب النفس والخوف والمصاعب والشرور كلها في الزمن. نلاحظ أن العودة إلى الطبيعة ـ الغابة والنهر ـ عند هيسه ليست

رومانسية وإنما هي عودة تأملية فلسفية صوفية، إنها عودة لسماع صوت أوم ـ الكمال ـ في كل الوجود وآلاف الأصوات. وعلى ضفة النهر التقى سيد هارتا الباحث عن سر الحقيقة بحبيبته الغانية كامالا القادمة مع ابنها الصغير ـ وهو ابن سيد هارتا ـ لتلحق ببوذا بعد أن تخلت عن الدنيا وأعطت قصرها للرهبان السامانيين، ويشاء القدر أن تلفظ كامالا أنفاسها بين يدي حبيبها سيد هارتا لتترك له ابنه الذي أصبح فيما بعد مصدر شقائه، ثم ما لبث أن فقده حين هرب منه عائداً إلى المدينة. وعندما التقى غوافندا بصديقه القديم سيد هارتا أدرك أن سيد هارتا صار بوذا فتوحد في الكون أو توحد الكون فيه وأدرك سر الوجود.

نلاحظ التشابه الكبير بين أحداث وشخصيات هذه الرواية وبين أحداث وشخصيات حكاية الشيخ صنعان في منظومة منطق الطير للعطار.

الشيخ صنعان اعتكف في الحرم خمسين عاماً ومعه مريدوه، واجتمع لديه العلم والعمل، وكان عالي المنزلة في المقامات والكرامات، وقدوة في القبض والبسط، لكن قلقه الدفين وتعطشه إلى المعرفة الكلية من خلال التجربة الذاتية نسجا له حلماً غريباً، ذلك أنه رأى نفسه وقد رحل عن الحرم واستقر ببلاد الروم يسجد للأصنام، وقد قال المتبحر في العلم لمريديه: «الآن وجب علينا العمل والإسراع إلى بلاد الروم لندرك تفسير هذا المقام».

الرحلة إذن هي رحلة روحية من باب المجاز. وغادر الشيخ ومريدوه الكعبة حتى وصلوا إلى قصر في بلاد الروم تجلس على سطحه فتاة جاء في وصفها: «كانت الفتاة المسيحية ذات روح ملائكية، بل كأنها نفحة من روح الله، أشرقت كالشمس في فلك الحسن، واستقرت في برج الجمال المنزه عن النقصان». وهكذا دخل صنعان مقام العشق فقضى نهاره شاخصاً بصره إليها، وكان صداقها غالياً فقد طلبت منه أن يتخلى عن الإيمان، ويطرح الخرقة والسبحة ويعقد الزنار، ويرعى الخنازير عاماً كاملاً، وقد فعل فإن العشق كما يرى صنعان مرتبة أعلى من الكفر والإيمان، وتخلى عنه مريدوه بعد أن يئسوا منه وعادوا إلى مكة، وهناك تلقوا التوبيخ على فعلتهم هذه فعادوا من جديد ليضرعوا



صفحة تزيينية من الشاهنامه. امتحان سياووش بالنار، مدرسة قزوين، منسوب إلى علي أصفر ٩٧٨ هـ، متحف رضا عباسي - طهران

إلى الله إنقاذ شيخهم، وبعد أن اجتاز الشيخ تجربة العشق عاد إلى الحرم مع مريديه يحمل في قلبه إيماناً أعمق ومعرفة أكبر، أما الفتاة الرومية فقد تملك قلبها عشق الشيخ فتخلت عن دنياها، وقصدت بلاد الشيخ صنعان لتعلن إسلامها وتلفظ أنفاسها بين يديه بعد أن صارت من أهل العيان، لقد انتهيا معاً، الشيخ والفتاة، بالعشق الكوني إلى الفناء وإدراك وحدة الوجود.

تتلاقى بشكل أخاذ عناصر القصتين في التجربة الروحية والأحداث والشخصيات ومواقف التأمل والمناجيات وحالات العشق الكوني، وتفترق السيد هارتا بأنها بنية روائية ساحرة ومتكاملة بينما قصة الشيخ صنعان هي بنية حكائية حارة ومدهشة.

ولتوضيح التوازي في البنيتين نضع جدولاً مقارناً تقريبياً للخطوط الرئيسة في القصتين:

رواية سيد هارتا:

- البداية

* إيمان براهمي تقليدي: قرابين وصلوات.
* له مريد (غوافندا) يرافقه في رحلته مؤمناً أن سيد هارتا سيصير بوذا.
* بذور عدم الرضى والقلق، في نفسه للارتقاء عبر تجربته الذاتية الحسية والروحية.

- الطريق

* يصير سامانا، ثم يرحل إلى غوتاما (بوذا) ثم يرحل متابعاً بحثه، ويتخلى عنه غوافندا فيصير راهباً بوذياً.

ثم يرى حلماً يدعوه إلى مزج التجربة الروحية بالتجربة الحسية فيلتقي بكامالا الغانية.

* يتخلى عن لباس السامانا، ويغرق في حب كامالا، ويمارس التجارة من أجلها.



الصيحة تبعث الحيوانات ليوم المحشر، رسم من مخطوطة: الهند ـ مغولي ١٥٩٠، لندن ـ المتحف البريطاني

* يلتقي بمريده السابق غافندا أكثر من مرة ويتحاور معه.

* قلقه الروحي وإحساسه بعبث المتعة الجسدية يدفعانه إلى التخلي عن كامالا ومتابعة البحث فيصير مراكبياً ويصبح النهر هو الرسول والمعلم الأخير له.

* العودة إلى النهر.

* كامالا تتخلى عن متعها وتلحق به لتموت بين يديه مؤمنة.

ـ الوصول

* يرقى سيد هارتا بالتجربة الذاتية إلى المعرفة الكلية وإدراك سر الوجود ويصل إلى النيرفانا ويصير بوذا.

قصة الشيخ صنعان:

ـ البداية

* إيمان إسلامي تقليدي: عبادة وعمل واعتكاف.

* له مريدون يرافقونه في رحلته ويؤمنون بكراماته وارتقائه في المقامات والأحوال.

* قلق الصوفي للارتقاء عبر التجربة الروحية.

ـ الطريق

* يرى في الحلم أنه يرحل إلى بلاد الروم، وهناك يلتقي بالفتاة الرومية فيقع في حبها ويصير نصرانياً، ويتخلى عنه مريدوه.

* يتخلى عن لباس الصوفية، ويغرق في حب الرومية ويرعى الخنازير من أجلها.

* يلتقي به مريدوه ويحاولون ثنيه عن حب الفتاة الرومية.

* قلق في مقام العشق، وصلوات المريدين من أجله، ثم صوت الرسول

المصطفى، تجتمع لتنقذه من محنته فيدرك عبث الحب الحسي، فتتيقظ روحه، ويتخلى عن حب الفتاة الرومية.

* العودة إلى الكعبة.

* الفتاة الرومية تتخلى عن متعها وتلحق به لتموت بين يديه مؤمنة.

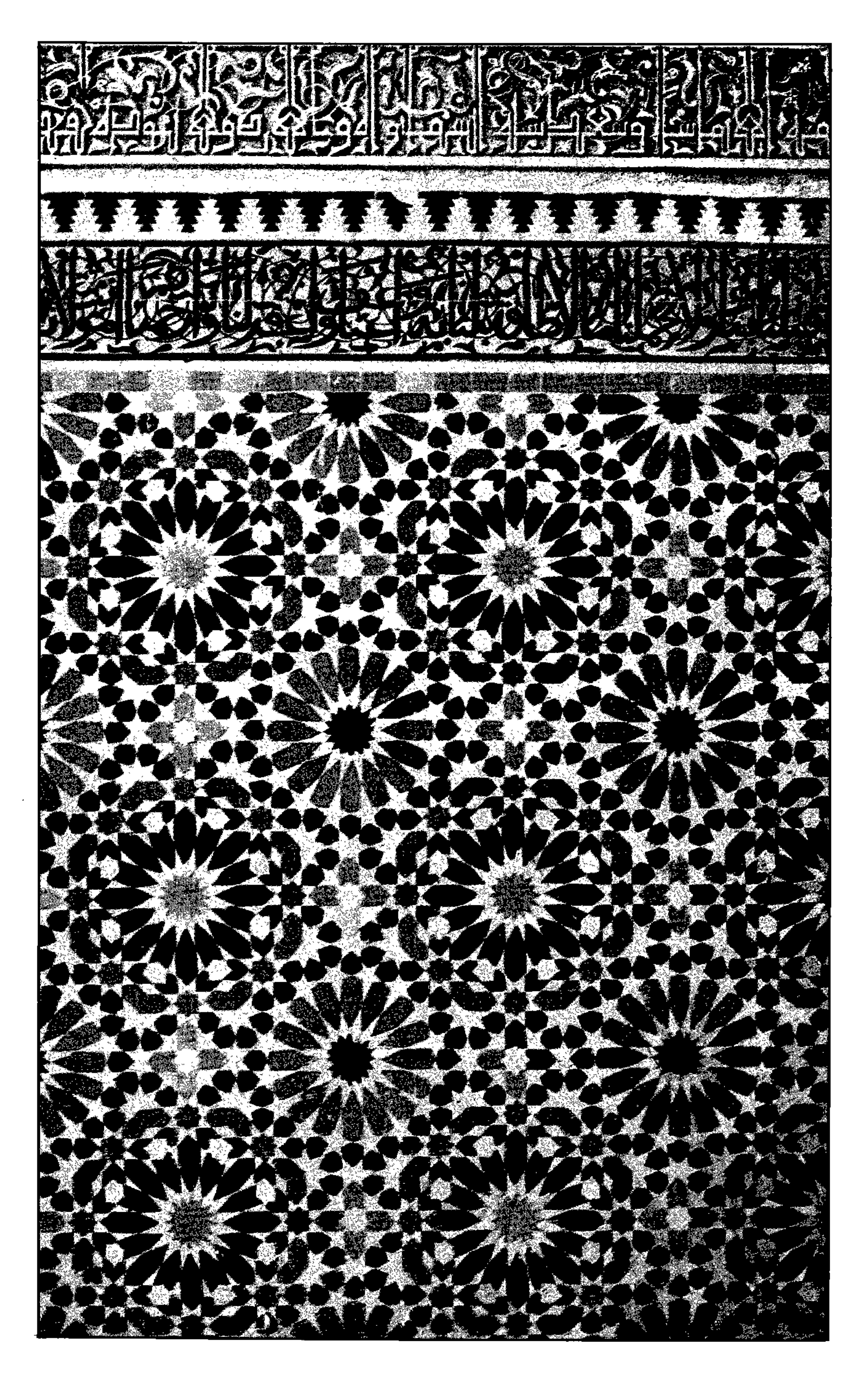
ـ الوصول

* يرقى صنعان بالتجربة الروحية إلى المعرفة الكلية وإدراك الأسرار ـ مقام الفناء ـ ويدرك حالة وحدة الوجود ويصير صوفياً واصلاً.

في عام ١٩١١ رحل هيرمان هيسه إلى الهند ومكث عدة سنوات بين رهبان بوذا، كان يريد الابتعاد عن أثقال مدنية الغرب الحديثة التي عبر عن ضيقه منها في روايته بيتر كامنزيند Peter Camenzind وهناك وجد عالماً مغايراً، فيه ثراء روحي، لكنه لم يتخلص من قلقه الوجودي وكان عليه أن يجد الخلاص في قلبه الذي ارتكن فيه عالمان: الشرق والغرب، يقول: «عليّ أن أجد القناطر السحرية بنفسي. . .

لا بد أن أجد أوروبا الحقيقية والشرق الحقيقي في قلبي وروحى» إنه واحد ممن انداحت في كيانهم دوائر ثقافتين: ثقافة الغرب وثقافة الشرق، وروايته سيد هارتا هي التعبير عن ذلك، لكن ثقافة الشرق عنده لم يكن مصدرها الوحيد هو البوذية، والمقارنة السابقة تظهر ما في روايته من مؤثرات الفكر الإسلامي والثقافة الصوفية الإسلامية، خاصة وأن الدائرة التي تجمع فارس والهند هي دائرة حضارية واحدة، وأن التجاور بين الديانتين الإسلامية والبوذية قد ترك آثاره في التصوف الإسلامي وبخاصة عند العطار النيسابوري الموطن، ومن الطبيعي أن تحمل رواية سيد هارتا تأثيرات بوذية مباشرة وإسلامية غير مباشرة، والجديد في إنتاج هذه الرواية هو ولوج الأوروبي الذي يضنيه قلق البحث عن المعرفة وسكينة النفس إلى هذه الدائرة عبر شخصية سيد هارتا.

البوذا غوتاما في رواية هيرمان هو روح الشرق، وما يعلّمه ليس هدفه



قبر سعد الدين بمراكش، بني بين عام ١٥٧٨ - ١٦٠٣

تفسير العالم لم يبحثون عن المعرفة، وإنما هدفه الخلاص من العذاب، يقول غوتاما في الرواية لسيد هارتا: «الآراء لا تعني شيئاً، قد تكون جميلة أو قبيحة، بارعة أو حمقاء، وفي وسع المرء أن يقبلها أو يرفضها، إلا أن التعاليم التي سمعتها ليست رأيي، وليس هدفها أن تفسر العالم لأولئك المتعطشين للمعرفة، إن هدفها مختلف تماماً، هدفها الخلاص من العذاب، هذا ما يعلمه غوتاما ولا شيء آخر».

إذا كان غوتاما روح الشرق فإن سيد هارتا ـ وهو اسم بوذا أيضاً: سيد هارتا غوتاما ـ هو روح الغرب المتعطشة للمعرفة، ولهذا فإن طريق الوصول إلى النيرفانا سيكون مختلفاً بينهما، غوتاما يحيد عن طريق الحياة الطبيعية ويسلك درب مجاهدة النفس والزهد، وسيد هارتا يقتحم الحياة الصاخبة بمتعها وألقها ليخرج منها بتجربة خاصة، ويكتشف الأمور بنفسه، يقول سيد هارتا مخاطباً غوتاما: «أنت محق في قولك، إن الآراء لا أهمية كبيرة لها. . لكن هناك شيئاً لا تشتمل عليه هذه التوجيهات الواضحة القيمة، فهي لا تحتوي على سر ما جَرّبه المجيد بذاته ـ هو وحده بين مئات الآلاف، هذا ما فكرت فيه وأدركته عندما سمعت تعاليمك، لهذا سأتابع طريقي ليس للبحث عن مبدأ آخر أفضل فأنا واثق من عدم وجود ذلك، بل للتخلي عن المبادىء كلها والمعلمين كلهم وللوصول إلى هدفي وحيداً أو أموت».

* * *

في منظومة منطق الطير يقود الهدهد الطيور إلى السيمرغ، يسقط بعضهم في الطريق فلا يقدرون على متابعة الرحلة، ويصل قليل منهم، عدتهم ثلاثون، وصلوا محطمي القلوب، فاقدي الأجنحة، سقيمي الأجساد، فرؤوا الحضرة دون وصف أو صفة، رأوها تسمو على الإدراك والعقل والمعرفة، فرأوا شموساً معتبرة، وعدداً كبيراً من الأقمار والنجوم الزاهرة.

تشبه هذه الرؤيا ما رآه غوافندا على ضفة النهر حين قبل سيد هارتا من جبينه فتراءت له أكوان وحيوات، كما تشبه الطريق التي سلكها سيد هارتا إلى

المعرفة الكلية الطريق الصعبة التي سلكتها الطيور قاطعة الأودية السبعة، مع الفارق بين التجربتين، إحداهما تؤكد على التجربة الروحية، والثانية تصل إلى الكمال الروحي عبر التجربة الحسية.

وحكاية الشيخ صنعان في منطق الطير تقودنا إلى رحلة مماثلة لرحلة البوذا غوتاما شاكياموني وتماثلهما رحلة سيد هارتا ـ هيسه مع مفارقة تقتضيها طبيعة الاختلاف بين روح الشرق وروح الغرب، وما يوحدها جميعاً أنها رحلات فنائية تنتهي بالوصول إلى التناغم مع الوجود في وحدة ترقى بالأرضي إلى السماوي وبالإنسان إلى جمالات الله.

أخيراً. . . .

نستطيع أن نقيم حواجز سياسية أو اجتماعية بين البلدان والشعوب، لكن حواجز مماثلة ثقافية لا بد أن تنهار أمام انـدياح الحضارات، لأن الكلمة التي تقرأ كالهواء الذي نتنفس، والرياح تهب من كل جانب، وبقدر حاجتنا إلى ثقافة الآخر فإننا نحتاج إلى أن نعيد قراءة تراثنا من جديد لنكتشف فيه طاقات جوانية مولدة للإبداع والتجديد. . . ومغرية بإعادة الإنتاج الثقافي لنتخلص من الشعور بالعجز والقصور أمام المد الثقافي الغربي الحديث، إننا دائماً نجد في ممتلكاتنا الثقافية ما نحاور به الآخر محاورة الند للند.

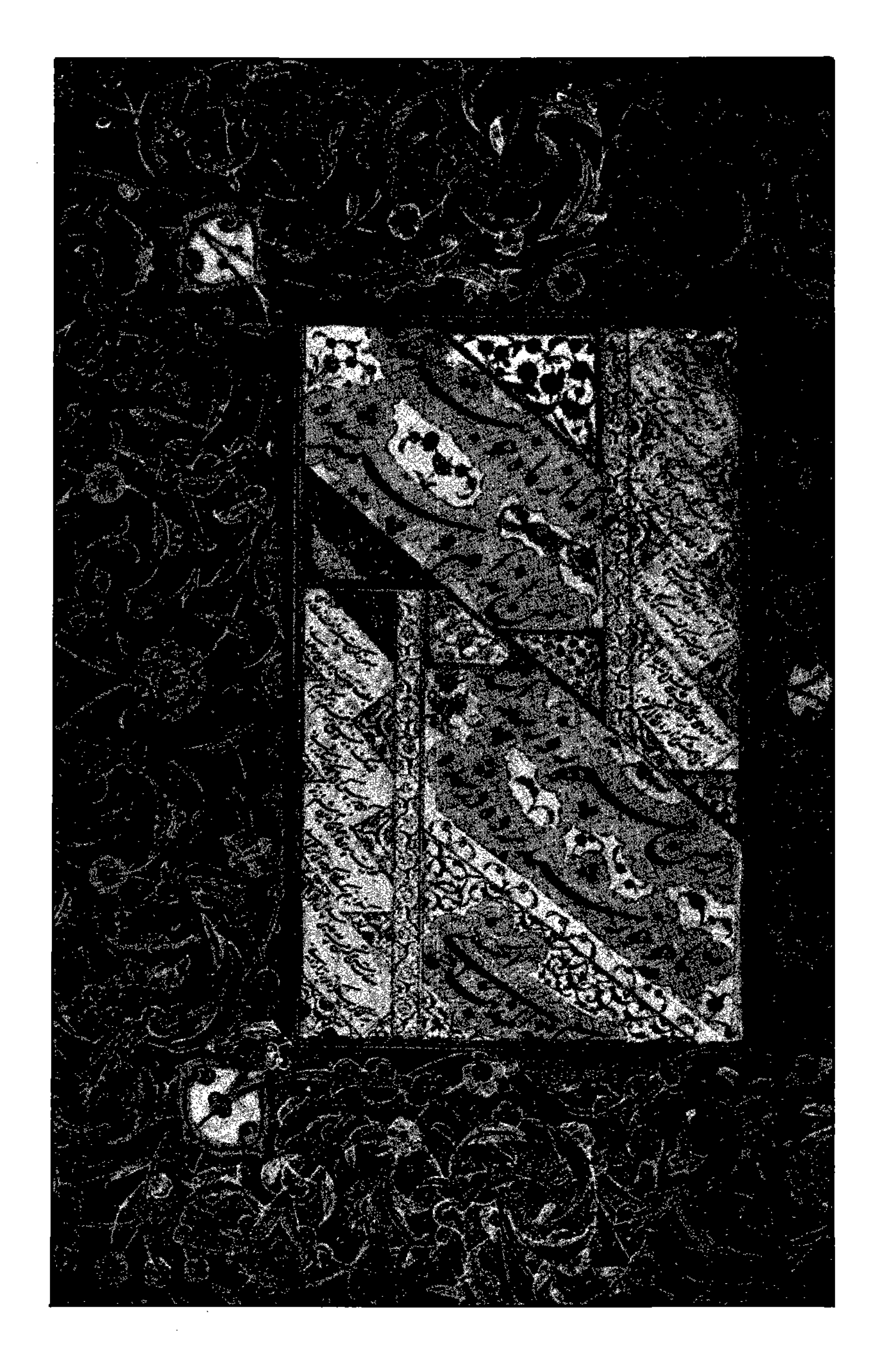
إنها حضارة تبدأ بكلمة «اقرأ». .

ووعي جمالي ينطلق من معاني التوحيد والوحدة والحركة.

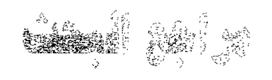
وإنسان تناول حريته ممن استخلفه في الأرض، مزوّد بنص فتح مفتوح. أمامه تنفتح بوابات الإبداع في الفكر والأدب والفن والعلوم، حركته هي حركة ارتقاء وسمو، وكونه الجمالي تَوّاق إلى القرب من كلي الجمال والقدرة.



صفحة من مخطوطة الشاهنامة، الحرب بين بهرام چوبينه وساوه شاه، مدرسة تبريز، أواسط القرن ١٦ - متحف رضا عباس



صفحة من الخط من البوم مراد الثالث (١٥٧٤ ـ ١٥٩٣)، تركيا النصف الثاني من القرن السادس عشر




الجمالية عبر العصور: اتيان سوريو، ت: د. ميشال عاصي

النظريات الجمالية: أنوكس، ت: د. محمد شفيق شيّا.

في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر: د. أميرة حلمي مطر.

جمهورية أفلاطون: أفلاطون، ت: حنا خباز.

فن التصوير عند العرب: ريتشارد ايتنكهاوزن، ت: د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي.

علم الجمال الماركسي اللينيني: أوفسيانيكوف وآخرون، ت: جلال الماشطة.

علم الجمال في تفسيره الماركسي: علماء سوفيت، ت: حلاق وصالح.

المقابسات: أبو حيان التوحيدي.

الامتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي.

الهوامل والشوامل: التوحيدي ومسكوية.

علم الجمال: بنديتو كروتشه، ت: نزيه الحكيم.

أبو حيان التوحيدي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء: د. زكريا إبراهيم.

المعجم الفلسفي: دار التقدم ـ موسكو.

مبادىء علم الجمال: شارل لالو: مصطفى ماهر.

التفسير الصوفي للقرآن: علي زيعور.

علم الجمال عند أبي حيان التحيدي ومسائل في الفن: د. عفيف بهنسي.

نظرية كانط الجمالية: د. محمد شفيق شيا.

روضة المحبين ونزهة المشتاقين: شمس الدين محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية.

الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: ت: د. محمد عبد الهادي أبو ريدة.
قصة الفلسفة: ول ديورانت.
المدخل إلى علم الجمال: هيجل، ت: جورج طرابيشي.
تاريخ الفلسفة الحديثة: يوسف كرم.
من السهروردي إلى الشيرازي: موسى موسوي.
Critique of pure reason: Kant
Critique of judgment: Kant

## الفهـــرس

## كتب للمؤلف

**مولد النور** «ملحمة حوارية شعرية» .
**القيامـــة** «ملحمة حوارية شعرية» .
**ثلاث صرخات** «مسرحية» .
**السيـــد** «مسرحية» .
**صناعة الاعداد** «مسرحية» .
**هبوط تيمورلنك** «مسرحية» .
**عرس حلبي وحكايات من سفر برلك** «مسرحية» .
**أحاديث وقصص** «مسلسلة قصصية للأطفال» .
**حكايات البراعم** «مسلسلة قصصية للأطفال» .
**أحسن القصص** «مسلسلة قصصية للأطفال» .
**الطفل السعيد** «مسلسلة قصصية للأطفال» .

**العلامة خير الدين الأسدي**
**مسرح** الـريادة
**أحياء حلب وأسواقها**
**أمين الجندي**

## كتب للمؤلف تحت الطبع

دراسات في الشعر الشعبي الغنائي
مسافر إلى أروى